L'EDUCATION MUSICALE



N° 374
Janvier 1991
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1990	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 120 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	290 F	350 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	320 F	385 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1990)	75 F PORT INCLUS	90 F 12 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1991
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

EDITORIAL

"L'EDUCATION MUSICALE" forme des vœux pour que l'année nouvelle vous apporte ainsi qu'à tous ceux qui vous sont chers, bonheur, santé et prospérité.

Puisse 1991, être une année sans tribulations excessives face aux propositions du Conseil National des Programmes sur l'évolution du lycée, plus tard celles du collège. A la place des sections A1-A2-A3-B-C-D-G, le C.N.P. propose quatre voies : voie économique et sociale (ES), voie littéraire (L), voie scientifique (S), voie technologique (TT) et un programme complémentaire sous forme d'un module de quatre heures hebdomadaires pour un semestre. Chaque élève choisira librement deux modules dans une liste spécifique pour chaque voie de formation ou deux modules d'Arts (théâtre, cinéma, arts plastiques, musique) actuellement réservée à la filière A3.

Souhaitons que ces nouvelles dispositions constituent une réelle amélioration par rapport à l'ancien système (dans lequel la section A3 donnait pourtant d'excellents résultats) et que toutes ces réformes ne se feront pas au détriment des élèves désirant suivre un enseignement musical réellement approfondi de la Seconde à la Terminale.

Tribulations encore du côté des Conservatoires où l'inquiétude et le désarroi s'installent face au projet de Statut des professeurs de musique et de danse dans la Fonction Publique Territoriale (Conservatoires, Ecoles de Musique) sauf les deux C.N.S.M. élaboré par le Ministère de l'Intérieur où, qualifications et rémunérations seraient remises en cause.

Que de turbulences en ce début d'année.

*
* *

Des mouvements de grève dans de nombreux Centres de Tri Postaux ont sérieusement perturbé la distribution de notre revue en Novembre et Décembre. Si vous n'avez pas reçu ces exemplaires, écrivez-nous. Nous aviserons la direction des P.-et-T. et présenterons des réclamations.

Simone Musson

46e Année **JANVIER 1991** **n° 374**

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Epreuve musicale du C.R.E.I.
septembre 1990

par **Bernard LEUTHEREAU**

Concours de recrutement d'élèves instituteurs dans les Yvelines

Cette année, le concours de septembre 1990 devait être, selon les conséquences des dernières directives ministérielles, le dernier d'une longue série à épisodes. Désormais, les I.U.F.M. (Instituts Universitaires de Formation des Maîtres) devront recruter des candidats possédant une licence, à partir d'un dossier, d'un curriculum vitæ et d'un entretien... Malgré cette logique implacable, il est à nouveau question d'assurer, dans les Ecoles Normales en sursis, des cours de préparation au concours 1991 ! Cette contradiction que d'aucuns qualifieraient, à tort, de flou artistique, ne poserait-elle pas une série de questions sans réponses aux prétendants à l'enseignement dans les écoles ? Imperturbable, le Sphinx règne sur Delphes...

Du 25 septembre au 28 septembre dernier, 495 personnes se sont succédées devant les huit jurys de l'épreuve musicale, après avoir franchi avec succès le cap des épreuves d'admissibilité. Figurant dans le quatuor des disciplines "de l'oral" (avec l'entretien, l'E.P.S. et les Arts Plastiques), la musique a cette année encore rapporté des points à une très grande majorité de candidats. Un bon nombre, un tant soit peu préparés, ont fait preuve de ce sérieux indispensable que l'on est en droit d'attendre d'un futur instituteur. Evidemment, une infime minorité a pu se manifester çà et là, en diverses occasions et situations ; telle candidate x sollicitant en catastrophe un résumé d'œuvre peu avant son passage devant jury, telle autre dépourvue d'information sur les contenus de l'épreuve. Est-il encore nécessaire d'affirmer, une bonne fois pour toutes, qu'il est inadmissible de se présenter à un tel concours en ignorant tout des textes officiels ?

Les chaleurs estivales et l'absence prolongée de précipitations conséquentes ont eu quelques répercussions sur le cru 90. Malgré l'abondance des récoltes, la qualité du nectar s'est légèrement amoindrie par rapport à 1989 : moyenne générale de 11,57 sur 20 en musique, cette année, contre 12 sur 20 l'année dernière. Cette petite baisse de niveau, constatée par tous les jurys, mériterait d'être analysée finement et serait riche d'enseignements, pour peu que les règles de jeu officielles fussent les mêmes lors des prochains concours. Or, tel n'est pas le cas (voir plus haut).

Comparativement aux moyennes des notes obtenues en Education Physique et Arts Plastiques, la musique occupe une position médiane, entre un 12,10 sur 20 olympique et un 7,83 sur 20 graphique. Cette médaille de bronze frisant la médaille d'or ne doit pas occulter le score particulièrement décevant des candidats, en Arts Plastiques. Toutefois, l'analyse des raisons de cette Bérézina napoléonnienne, incombe comme il se doit, aux plasticiens artisans du concours.

Lors de la communication, au secrétariat du concours, des documents d'inscription, les postulants doivent, individuellement, attribuer le coefficient 2 à l'une des trois matières qui viennent d'être citées (le coeff. 1 étant de rigueur pour chacune des deux autres). Ce qui a pour effet de doubler les points dans la matière élue, lors du décompte final. Ce choix, antérieur au déroulement des épreuves, ne peut en aucun cas être remis en question. C'est dire l'importance qu'il y a à s'interroger finement sur ses aptitudes réelles, voire de mettre en lumière ce qui constituerait chez soi un véritable talon d'Achille. Or, 42 % du contingent 1990 se sont malheureusement fourvoyés, dans des proportions allant de l'incident mineur à la catastrophe dramatique. Les variations de cette erreur de jugement oscillent ainsi :

- "jokers" mis en E.P.S. : . . . . 67% à bon escient. 33% à tort.
- "jokers" mis en Musique : . . . . 57% à bon escient. 43% à tort.
- "jokers" mis en Arts Plastiques : . . . 42% à bon escient. 58% à tort.

Si l'on considère l'ensemble des meilleures notes obtenues <u>réellement</u> dans chacune des disciplines, on obtient les résultats suivants :

- "jokers" qui auraient dû être placés en E.P.S. : . . . . <u>46,56%</u>
  "jokers" qui ont été placés en E.P.S. 43,00%

- "jokers" qui auraient dû être placés en Musique : . . . . <u>38,83%</u>
  "jokers qui ont été placés en Musique : 41,00%

- "jokers" qui auraient dû être placés en A. Plast : . . . . <u>10,02%</u>
  "jokers qui ont été placés en Arts Plastiques : 16,00%

- "jokers" plaçables indifféremment sur A. Plast. ou Musique : 1,04%
- "jokers" plaçables indifféremment sur E.P.S. ou Musique : 2,30%
- "jokers" plaçables indifféremment sur E.P.S. ou A. Plast. : 0,42%
- "jokers" plaçables indifféremment sur les 3 disciplines : 0,83%

Le commentaire ex abrupto de ces chiffres, tend à souligner le fait que, globalement, les candidats sont trop enclins à s'estimer compétitifs dans les domaines artistiques, alors qu'ils ignoreraient leurs talents sportifs. Il n'en demeure pas moins que les critères d'appréciation des compétences et les grilles d'évaluation disciplinaires font qu'il semble plus aisé, en 1990, dans les Yvelines, d'obtenir une meilleure note en Musique qu'en Arts Plastiques. 2/5 des candidats ont potentiellement les capacités de tirer leur carte maîtresse en choisissant de doubler leurs points en Musique. Où en est-on de l'affirmation selon laquelle la Musique serait l'apanage de l'élite, des cénacles, des initiés ? Les 186 candidats qui auraient dû placer un "joker" sur Euterpe sont-ils tous issus du Conservatoire de Paris, de la Scala de Milan ou de la Philharmonie de Berlin ? Ont-ils étudié le solfège, l'analyse, le chant grégorien et la basse continue avant d'oser affronter l'épreuve ? Non. Cette constatation évidente prouve que, malgré certaines images d'Epinal, les Français ne sont pas si incompétents qu'on l'affirme. Evidemment, on remarque que plus la préparation au concours est conséquente, plus les résultats individuels sont élevés. Cette lapalissade est issue du simple bon sens : on se prépare toujours par anticipation. Ceux qui pensent le contraire auront fait les frais du concours.

Comme chacun le sait, l'épreuve d'éducation musicale comporte deux parties obligatoires : 1/ chant ou exécution instrumentale. 2/ commentaire d'œuvre. La moyenne générale de 11,57 sur 20, mentionnée plus haut est ainsi décomposable :

- chant ou instrument : 5,92 / 10
- commentaire : 5,65 / 10

Dans de nombreux cas, les notes individuelles sont conformes à cette règle selon laquelle le commentaire "pêcherait" par rapport à l'exécution (fût-elle capitale). Mais, en réalité, l'observation objective des résultats laisse apparaître des cas bien divers :

– 41,4% des candidats ont une meilleure note en chant ou exécution instrumentale.

– 31,72% des candidats ont une meilleure note en commentaire.

– 26,88% des candidats ont des notes égales pour chaque partie de l'épreuve.

Enfin, plus de 75% des concurrents ont une note supérieure ou égale à la moyenne de 10... On ne peut que se réjouir et prendre acte de cette situation, qui rappelle celle de l'année dernière (où 77% des notes étaient supérieures ou égales à 10).

Répartition des notes

Ont obtenu la note de :	nombre de candidats :
00 / 20	1 (note éliminatoire)
01 / 20	1
02 / 20	4
03 / 20	4
04 / 20	12
05 / 20	17
06 / 20	13
07 / 20	19
08 / 20	31
09 / 20	21
10 / 20	51
11 / 20	56
12 / 20	51
13 / 20	58
14 / 20	52
15 / 20	34
16 / 20	30
17 / 20	18
18 / 20	15
19 / 20	6
20 / 20	1

S'il est permis de faire parler les chiffres (puisque les boules de cristal sont opaques du côté officiel), constatons que la note fétiche de 13 a été attribuée plus fréquemment, et que 54% de l'effectif sont répartis entre les moyennes de 10 et 14. Aux antipodes, les pôles de 0 et 20 ont été occupés par deux candidats "remarquables". Rappelons que le zéro est une note éliminatoire, quelle que soit l'excellence des notes obtenues par ailleurs dans les autres disciplines. La gravité et l'extrême rareté de ce cas nécessite, pour qu'il soit incontestable, un rapport exceptionnel du jury qui l'a attribué. Pour la deuxième année consécutive, la Musique aura éliminé un candidat dont l'insouciance et le total relâchement n'avaient nul égal. Etait-il envisageable de donner une chance à une personne qui, mise en situation d'enseignement, aurait choisi délibérément de ne pas aborder telle ou telle matière, selon ses humeurs et instincts du moment ? Non, un concours n'est ni un examen, ni une "Ecole des Fans" à la manière Jacques Martin, où tout le monde est sensé l'emporter, en l'absence de règles de jeu... La métaphore ou l'exercice de style étant ici présentes sans désir de jeter l'anathème sur quiconque, bien entendu.

Les remarques principales, diffusées au sujet du concours 1989 (voir l'Education Musicale n° 369-370 – Juin-Juillet 1990) restent toujours d'actualité. Trop nombreuses demeurent les personnes qui confondent épreuve musicale et confession du "péché" de ne rien connaître à la Musique. Cette attitude fâcheuse qui n'attire jamais la condescendance fait perdre du temps à tout le monde et devient si habituelle qu'on l'ignorera... il suffit donc d'avoir confiance en soi, puisque l'épreuve n'a rien à voir avec l'Agrégation d'Education Musicale. Le cas du "hors sujet" est tout autant condamnable : pourquoi parler du rôle de la Musique chez l'homme des cavernes alors que l'on doit commenter la "Messa di Gloria" de Puccini !?

(suite de la page 3)

L'honnêteté intellectuelle devrait toujours être de mise : c'est elle qui, dictée par le bon sens, délivre les clés du message oral. Prenons un exemple bien concret. Si je choisis d'aborder une fugue pour orgue de Bach, me suis-je posé les trois questions essentielles (à savoir : qu'est-ce qu'une fugue, qu'est-ce qu'un orgue, qui est Bach ?). Dans le cas où cette curiosité bien naturelle n'aurait pu être satisfaite, il y a tout lieu de craindre le pire. Eh oui, disons-le ! car les jurys joueront toujours le jeu des instructions officielles. C'est la moindre des choses.

Si le potentiel culturel des candidats est jaugé dans la proportion d'à peu près 30%, il n'en demeure pas moins que leurs aptitudes musicales sont celles qui peuvent le mieux convaincre : chanter un thème simple, battre une pulsation, un rythme caractéristique, reconnaître un ou plusieurs instruments, déceler une organisation dans le discours thématique (la forme), avoir des capacités d'invention, etc. Trop souvent, ces aspects musicaux ne sont pas encore abordés par le candidat lui-même ; il attend qu'on le mette "au pied du mur". Par contre, celui qui le fera au cours de son exposé aura toujours deux longueurs d'avance.

Le chant, plus répandu dans les pratiques du concours, devient de meilleure qualité que par le passé. Mais, il subsiste des adeptes involontaires du Sprechgesang, qui n'ont pas suffisamment de pratique et d'assise vocale. Les trois conseils d'usage à respecter, dans la durée, pendant l'année qui précède le concours sont les suivants :

1/ chanter seul
2/ chanter en groupe
3/ chanter avec un professeur.

En ce qui concerne le cas des instrumentistes, disons qu'il règne toujours une grande hétérogénéité de niveaux (bien admissible puisque les textes n'exigent aucun niveau). Le rôle des examinateurs étant de déceler musicalité, sensibilité et engagement, ils rechercheront toujours cette émotion simple dans toute interprétation. Une bonne moitié des concurrents instrumentistes la véhiculait, mais l'autre jouait des notes successives. Le conseil est donc de s'informer de l'esprit du concours (voir les précédents articles de l'Education Musicale).

Le bilan des épreuves musicales du C.R.E.I. demeure donc extrêmement positif. Les jurys, qui ont exprimé à maintes occasions leurs sentiments sur les épreuves du concours, s'inquiètent de voir disparaître de celui-ci les germes de cette volonté jusque-là affirmée selon laquelle l'instituteur, premier maillon d'une chaîne initiatique, a aussi pour devoir de satisfaire l'appétit du Beau. S'il ne le fait plus, qui va le faire à sa place ?

Bernard LEUTHEREAU

BACH INSPIRÉ PAR L'ESPAGNE ?

par **Jacques CHAILLEY**

Le titre a de quoi surprendre. On verra tout à l'heure que la question n'est pas incongrue.

L'une des grandes utilités de certains festivals est de nous obliger à déborder le petit cercle de connaissances musicales autour desquelles bien souvent tournent en rond nos curiosités. C'est ainsi que l'an dernier, au sortir du festival de Divonne-les-Bains, j'avais relaté dans ce journal ma surprise d'y avoir découvert, par la grâce des chorales lyonnaises de Bernard Têtu, que les chœurs de Berlioz contenaient infiniment plus de richesses qu'il n'est d'usage de leur en accorder dans les manuels.

Dans un domaine différent, la même aventure s'est renouvelée cette année au festival d'Aix-les-Bains (encore !), qu'anime avec talent M. Michel Daudin. Centré l'an dernier sur la musique allemande, et projetant pour l'an prochain de se tourner vers l'Italie, ce festival mettait cette année en valeur la musique ibérique. Outre d'intenses satisfactions musicales, il nous a cette fois encore apporté bien des enseignements. J'en citerai au moins trois.

Sur **Victoria** d'abord (car tel est le vrai nom de ce maître, Vittoria n'étant qu'une transposition italienne). En faisant de ses Répons de la Semaine Sainte, coupés en intermède par de la musique instrumentale d'époque, un montage peut-être discutable, mais ingénieux et éloquent, le magicien qu'est Jordi Savall nous a révélé une variété d'écriture souvent masquée dans nos jugements par la célébrité justifiée, mais trop exclusive, de pièces telles que le plus connu de ses *O vos omnes*.

Une autre découverte due à ce festival d'Aix-les-Bains a été celle d'un exceptionnel chef-d'œuvre quasi totalement ignoré chez nous, au point que son auteur, **Francisco Valls**, maître de chapelle à Gérone en 1688, puis à Barcelone en 1696, ne figure pas même dans nos dictionnaires de musique (Riemann, Fasquelle, Larousse, Laffont...) ; seul le Bordas de Marc Honegger lui consacre une brève notice. Sa messe dite *Scala Aretina* est prodigieuse de variété et d'expression. Ses audaces pour l'époque (1702) sont telles qu'elles provoquèrent, paraît-il, une polémique dans laquelle intervinrent trente-sept musiciens espagnols, auxquels se joignit Alessandro Scarlatti lui-même. Les premières notes du *Kyrie* ont à peine résonné qu'une modulation chromatique inattendue vient faire choc et que l'émotion ensuite ne se relâchera plus. Une œuvre à remettre à sa place, qui est peut-être parmi les premières de son temps.

La troisième révélation, celle qui motive le titre de cet article, ne provient pas directement du festival d'Aix, mais ne s'en situe pas moins dans sa mouvance. En 1989, l'Académie du Disque Français que je présidais alors (et dont peu après l'Académie Charles Cros avait confirmé le verdict) avait décerné son grand prix à ce même Jordi Savall pour la révélation d'un chef-d'œuvre de la musique espagnole tout aussi inconnu que le précédent, la *Missa pro defunctis* de **Juan Cererols**, maître de chapelle à Montserrat (1618-1676). Impressioné par la qualité de cette musique, je partis à la découverte de cet auteur, et ressentis un choc en lisant parmi ses *Villancicos* un motet sur la Passion, *Ay, qué dolor !* dans lequel n'importe quel musicien pouvait reconnaître, presque note pour note, les premières mesures de la *Matthäus Passion* de **Bach**, de plus de cinquante ans postérieure à la mort de l'intéressé. Je m'en ouvris à Jordi Savall, qui me répondit que ce timbre était à l'époque traditionnel en Espagne pour les temps de la Passion, et y avait été plusieurs fois traité à ce titre par plusieurs musiciens, dont **Cabanilles** (1644-1722).

La B.N. ne possédant pas les œuvres vocales de ce maître, et grâce à l'intervention de Louis Jambou, aujourd'hui l'un de mes successeurs à la Sorbonne, je dois à l'obligeance de leur éditeur le Rév. D. José Climent Barber, organiste de la cathédrale de Valencia, d'avoir pu en prendre connaissance. Qu'ils en soient tous deux remerciés, car le motet *Mortales que amaís* qui y figure, au titre du St Sacrement, mais avec des paroles entièrement dédiées à la Passion, sans être aussi littéral que celui de Cererols, confirme la présence du thème comme motif usuel affecté à la Passion dans la musique espagnole de la fin du XVIIe siècle, et spécialement dans les provinces de la côte orientale, Valence et Catalogne, puisque, on l'aura remarqué, tous les musiciens en cause en sont originaires ou y ont travaillé.

Miguel Querol avait déjà relevé l'apparentement, mais d'autres exemples pourraient être trouvés, affirme le P. Climent. C'est ainsi qu'il m'envoie copie d'un verset des *Lamentations* du **P. Pedro Rabassa** († 1760), maître de chapelle en 1714 à Valence, puis en 1724 à Séville : on y retrouve une nouvelle fois ce motif, toujours dans un contexte de la Passion.

On pourrait même aller plus loin, et se demander si **Pergolèse**, lorsque, vingt ans après St Matthieu, écrivit le dramatique exorde de son *Stabat Mater* (encore un texte sur la Passion), n'avait pas quelque peu notre thème en mémoire. La musique certes est différente, mais le procédé d'écriture est identique (ascension par superposition de degrés conjoints qui se résolvent par retard).

Ex. 1

Bach, début de la Passion selon Saint Matthieu

Ex. 2

Ay...

Ay...

Ay...

Ay! que do lor!

B.C.

Cererols. Tono a la Passión de Jesús (O.C. éd. Pujol, I p. 66).

Ex. 3

Mor. ta. les que a mais que a. mais a un Dios

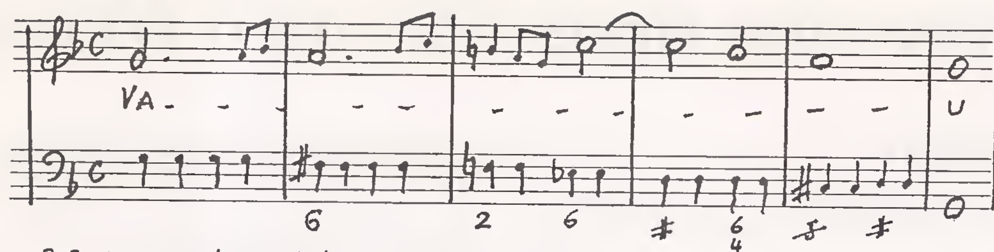
Mor- ta — les que a mais, que a mais a un Dios

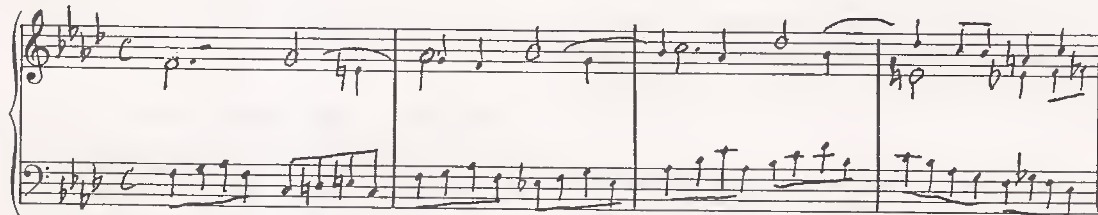
Mor- ta- les que a mais que a mais a un Dios inmor- tal

Mor- ta- les que a mais que a. mais

B.C.

Cabanilles – Mortales que amais (Obras vocales, éd. José Climent, p. 147)





Devant une telle accumulation d'exemples et un tel degré de similitude, peut-on vraiment croire à une simple coïncidence ?

Une question s'impose dès lors : comment Bach pouvait-il connaître la musique espagnole de cette époque au point de s'en inspirer ? Toute musique ayant cinquante ans d'âge était alors vouée à l'oubli, et l'on relève comme une singularité que Jean-Sébastien ait pu, dans son enfance, chanter au Gymnasium d'Ohrdruf des motets de Lassus ou de Jacobus Gallus, et que l'on ait trouvé dans sa bibliothèque la *Selva Morale* de Monteverdi. De toute manière rien jusqu'à présent ne semblait montrer que la péninsule ibérique eût pu faire partie de son champ notionnel, centré sur le triangle Allemagne-France-Italie.

Le rapprochement ici abordé pourrait donc ouvrir de nouveaux horizons aux investigations traditionnelles sur les sources du grand Cantor, décidément inépuisablement ouvert à tous les aspects de son art.

Jacques CHAILLEY

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Le **Guide de Formation Musicale – Alain Truchot** et **Michel Mériot**. Editions **Combre**. 7ème année : Moyen.

Ce septième recueil du Guide de Formation Musicale comporte, en plus de ses prédécesseurs, de substantiels exercices d'analyse ainsi que des propositions de chant fort bien conçues et tirées du répertoire (Pergolèse, Berlioz, Jean Langlais...). On y trouve donc un cours complet que chacun pourra monnayer à sa guise. La présentation est claire et il n'y a qu'un livre pour l'élève et le professeur.

Ce volume sera utilement complété par les **290 thèmes à 1, 2, 3 et 4 voix pour la formation auditive.** Niveaux Moyen, Fin d'études, Supérieur, d'**Alain Truchot** chez le même éditeur.

Il s'agit en fait d'un recueil gradué de dictées musicales. Les dictées à 3 et 4 voix sont des dictées d'accords. Musicalement, ces dictées ne recherchent pas la difficulté pour la difficulté mais au contraire essaient de faire cheminer l'oreille de l'élève à travers les chemins de la modulation et des marches de toutes sortes. Une bonne occasion pour inviter nos élèves à structurer leur écoute.

Cahiers de Textes pour l'Analyse Simplifiée – Jean Sichler. Editions **Combre**. Exercices pratiques à l'usage des Conservatoires et des classes de préparation aux baccalauréats, options : danse, musique et techniciens de la musique.

J'ai déjà rendu compte de ce volume dans le numéro d'octobre, mais j'y reviens pour insister sur le côté extrêmement pratique qui rendra service à ceux qui voudraient s'initier eux-mêmes à ce type de travail.

Les Editions **Van de Velde** proposent un travail tout à fait intéressant de **A. Coulanges**, ethnologue et musicien haïtien, **S. Jos**, culture et tradition antillaises et **D. André**, professeur d'éducation musicale dans leur collection *Chorales et Ensembles instrumentaux* dirigée par **J.P. Blaise** et **Y. Audouard.**

Elément matériel, d'abord : l'éditeur nous avertit que “Pour tenter de freiner (peut-être illusoirement) la pratique de la photocopie, ce titre est présenté dans une valisette contenant 20 livrets pour l'élève, un livret pour le professeur et une cassette”. Heureux professeurs qui n'ont que vingt élèves par classe... Mais n'ironisons pas sur une initiative au contraire fort judicieuse. La valisette contenant l'ensemble du matériel simplifiera la vie de beaucoup. Mieux encore, le contenu est à la hauteur du contenant. J'ai déjà rendu compte du premier numéro de la collection intitulé **“Pachamama”**. Celui-ci, intitulé **“Chant des Iles”**, n'est pas moins attachant. Conçu manifestement par des gens “en situation”, il offre toute la souplesse nécessaire pour s'adapter à tous les cas. On peut monter tel ou tel chant avec l'accompagnement de la cassette, ou tout un spectacle avec les instruments dont le mode de construction se trouve détaillé dans le livret du professeur. La cassette est remarquablement réalisée et donnera toute la couleur locale. Le livret contient également les indications de mise en scène et la manière de confectionner les costumes. Une remarquable réalisation tant pour les collèges que pour les écoles de musique.

Les Editions **J.M. Fuzeau** présentent un ensemble tout à fait remarquable dans leur collection *Musiques en Pratique* intitulé **Ecoute et Découverte de la voix.** Cet ensemble réalisé par **M. Asselineau** et **E. Bérel** comporte une série de trois cassettes, deux intitulées *Document Magistral*, et contenant les œuvres ou extraits d'œuvres proposés en illustration du cours, la troisième intitulée *Textes Sonores* étant en rapport direct avec le Livret de l'élève. Ce Livret de l'élève comporte l'ensemble des tests qui concernent aussi bien la reconnaissance des timbres, des tessitures, des styles, que des questions sur la physiologie de la voix. Il comporte également une copieuse partie de chants à voix égales ou voix mixtes dans des harmonisations abordables, présentés parfois en plusieurs versions pour s'adapter à toutes les situations. Le *Guide Pédagogique*, copieux volume de près de deux cents pages, comporte tous les éléments nécessaires pour bâtir un cours parfaitement documenté. Le plan en est : **A** – L'instrument vocal humain. **B** – La voix et le chant : bref survol des origines au XVIIe siècle. **C** – Classification des voix. **D** – Auditions (solistes et chœurs). **E** – Quelques voix du monde. **F** – La voix dans la musique contemporaine. **G** – Glossaire.

Une Notice accompagne le tout, donnant le contenu détaillé des cassettes et permettant d'adapter l'ensemble à l'usage qu'on veut en faire, usage qui me paraît particulièrement varié. Cet ensemble convient en effet tant aux élèves des collèges ou des lycées qu'aux conservatoires et également à toutes les chorales et ensembles vocaux d'enfants ou d'adultes. Le chef de chœur que je suis se promet bien de faire prochainement profiter sa chorale du remarquable travail ici présenté.

Yves Klein nous propose simultanément aux éditions **Lemoine** deux cahiers : **A la découverte de la lecture** et **A la découverte du rythme**, pour les niveaux Eveil, IM1, IM2. Le cahier de lecture couvre une étendue allant du la en dessous de la portée au do au-dessus. On pourra trouver que ses 86 numéros sont peut-être un peu courts pour amener à un entraînement intensif. Mais le propos d'Yves Klein est bien davantage de proposer une méthode de travail et surtout de ne pas séparer la lecture de la musique et d'éviter d'en faire l'exercice rébarbatif et a-musical qu'elle est souvent. Il y a pleinement réussi... à condition que le pédagogue qui emploiera ce volume maîtrise bien les méthodes conseillées. Mais n'est-ce pas le lot de toute pédagogie ?

LA MUSIQUE DE VARIÉTÉS, enfin, dont le répertoire est constitué par des chansons et des airs de danses à la mode. Dans ce domaine, le nombre d'œuvres éditées étant très important, il est souhaitable de faire un bon choix entre les œuvres de qualité... et les autres.

Discographie

Pour vous aider dans la recherche des meilleurs interprètes... je vous conseillerais pour les musiques d'harmonie, fanfare, etc :

- **Fanfares de tous les temps** *(J. des Prés, Gabrieli, Lully, Purcell, Beethoven, Debussy, Dukas, Jolivet...).* Ensemble de Cuivres de Paris, *J.P. Paillard et Maurice André,* Erato EFM 18046.
- **Symphonies, Fanfares et Carrousels royaux** *(Mouret, Delalande, Lully, Charpentier...)* Collegium Musicum de Paris, sous la direction de Roland Douatte, SCRP 5177, dist. Philips.
- **Les cuivres s'amusent...** *(Barboteu, Petit, Petrovics, Poulenc)* par le Quintette Ars Nova, Erato STU 70959.
- **Musique Joyeuse** : pour Quintette à vent (EMI C 065-12116)
- **Musique des Gardiens de la Paix** : œuvres originales pour orchestre d'harmonie : *(Fl. Schmitt, Fauré, Koechlin...)* dir. *Désiré Dondeyne* Calliope, CAL. 1839.
- **Musique de la Garde Républicaine** cf. chez EMI.

Jacqueline PLANEL

PETITES ANNONCES

A vendre, à prix intéressant,

70 ex. de Motette Nr 3, Jesu Mein Freude, Bach. éd. Breit Kopf. (on peut détailler)

5 ex. Messa di Gloria, Puccini

10 ex. Missa in C KV 427, Mozart. Breit Kopf.

Renseignements : C. ERHARD. Musique Espérance. "La cantoria". 33, rue du Bourg-Neuf, 41000 Blois. Tél. : 54 78 20 20.

Stages 1991

■ Opéras pour enfants

L'IPME propose du 15 au 19 mars 1991 en collaboration avec l'ADDM des Pyrénées-Orientales, le CNFPT, la Direction régionale des affaires culturelles, le Centre internacional de musica popular et la Ville de Céret, un stage s'adressant aux directeurs et professeurs de conservatoires et écoles de musique ainsi qu'aux enseignants et responsables de l'Education nationale.

Effectif : 36 personnes.

Il s'agira de mettre en évidence les liens qui unissent finalité et réalisation d'un projet pédagogique et de donner aux participants des moyens de réflexion et d'action sur les objectifs et les moyens relatifs à la mise en œuvre d'un opéra pour enfants.

Communications, débats, ateliers (mise en scène, travail vocal et "composition") et réalisations, le stage se déroulant lors de la préparation d'un opéra monté par des écoles locales.

Pour tout renseignement sur ce stage qui se déroulera à Céret, s'adresser à Pierre Cantier, délégué départemental de l'ADDM-66. 33, rue du Maréchal Foch, 66000 Perpignan. (Tél. : 68 35 52 30).

■ Musique et technique du son

Stage du 14 au 18 janvier 1991 organisé par le Centre de Formation Professionnelle des Techniciens du Spectacle : acoustique physique et musicale appliquée aux instruments. Analyse organologique des instruments acoustiques, etc...

92, Avenue Galliéni, 93170 Bagnolet.

■ **L'ADAC (Association pour le Développement de l'Animation Culturelle)** de la Mairie de Paris, propose un **stage chorégraphique** sur trois week-ends de janvier : danse classique, jazz, comédie musicale, show, qui s'adresse tant aux danseurs qu'aux chanteurs, comédiens.

Renseignements : 43 26 29 99 ou 42 33 45 54.

■ **Stage de direction d'orchestre** Avec Jean-Jacques Werner, et l'Orchestre des Conservatoires de la Ville de Paris.

Du 15 janvier au 11 février 1991 à la Maison des Conservatoires, Forum des Halles.

Tél. : (1) 42 36 72 12..

L'HISTOIRE ET L'ANALYSE AU LYCÉE *

par **Yves MAZE**

LA QUESTION DES MODES

MODALITÉ ET TONALITÉ

La *modalité* est l'utilisation de modes plus ou moins distincts du majeur et du mineur. Le recours exclusif à ces deux derniers modes fonde en revanche, la tonalité.

Le choix d'un mode affecte la conduite des lignes mélodiques et la nature du substrat harmonique, lorsqu'il existe.

MODES GRECS ET MODES GRÉGORIENS

Les peuples de l'Antiquité ignoraient bien évidemment le contrepoint et l'harmonie, au sens actuel de ces deux mots. Les Grecs, comme les autres, pratiquaient la monodie. Ils y ajoutaient parfois une diaphonie élémentaire. Ce dernier point ressort de l'existence, attestée dans la Grèce antique, d'une sorte de hautbois à deux tuyaux appelé aulos double. Chez les Grecs, l'idée générale de mode enveloppe l'ensemble des caractéristiques propres à la musique de certaines régions bien localisées. Ce concept comprend donc non seulement des particulatités d'ordre mélodique, mais aussi une spécificité de rythmes, de timbre et de registre, qui confère à chacune de ces musiques ce que Platon nomme son **ethos** : sa valeur morale.

Dès le VIe siècle de notre ère, la fondation de communautés monastiques en Occident et leur multiplication rapide, suscite l'essor du chant liturgique chrétien : le plain-chant, également appelé chant grégorien, dont la période de création culmine pendant la Renaissance carolingienne.

Le plain-chant est une cantilène qui procède davantage de l'instinct mélodique des chantres que d'une réflexion abstraite sur les intervalles et les modes. Néanmoins, vers le Xe siècle, donc a posteriori, les moines entreprennent de le théoriser. Ils distinguent dans la psalmodie ou la vocalise deux sons récurrents : l'un, appelé corde de récitation ou teneur, a une fonction suspensive ; l'autre placé au point de chute de la phrase a une fonction conclusive. Selon la manière dont la monodie grégorienne s'articule autour de ces deux note-pivots, les théoriciens médiévaux établissent un catalogue de huit modes suivant une classification empruntée aux Byzantins. Après quoi, ayant confondu ces modes avec ceux qu'ils trouvaient mentionnés chez les Anciens, ils leur attribuent, à tort, une provenance hellénique : modes prétendument lydiens, doriens, phrygiens...

LA MODALITÉ ANCIENNE

Au cours des derniers siècles du Moyen-Age, avec le développement de la polyphonie, la question des modes passe au second plan. Le souci principal des chantres est d'éviter le **diabolus in musica** (le diable dans la musique) expression imagée par laquelle ils désignent l'intervalle harmonique dissonant de quarte augmentée ou de quinte diminuée. Il en résulte une grande instabilité du septième degré de la gamme, le futur SI, pour lors désigné par la lettre B. Celui-ci est tantôt "dur", "carré" ou "diésis" c'est-à-dire haut, tantôt "mol", c'est-à-dire bas. Le son qui se trouve avec lui en rapport de quarte ou de quinte, notre FA est subséquemment soumis aux mêmes variations.

La réflexion sur les modes refait surface durant la Renaissance, dans la plus extrême confusion. Les théoriciens exhument les huit modes ecclésiastiques et pseudo-grecs du Moyen-Age. Ils en constatent l'inadéquation que certains pensent corriger en portant leur nombre à douze et même à quatorze. Prolongeant une erreur ancienne, ils attribuent aux modes supplémentaires une origine grecque, tout aussi fictive que précédemment : modes éoliens, ioniens, etc.

Dans la pratique, les maîtres polyphonistes se fient à leur instinct de la consonance bien plus qu'à la théorie modale. Mais ce qui allait de soi, pour eux, n'est pas forcément évident, pour nous, d'autant que la notation de l'époque ne permet pas toujours de définir de manière précise la hauteur relative des sons. C'est ainsi qu'on ignore, dans mainte œuvre de la Renaissance, s'il convient ou non de "sensibiliser" le septième degré de la gamme : le jouer ou le chanter à un demi-ton ou à un ton du huitième.

Les musiciens du XVIe siècle ont pratiqué en somme une sorte de modalité intuitive sur des bases théoriques confuses et incertaines.

LE RÉGIME TONAL

Le XVIIe siècle voit l'affirmation progressive de la tonalité. La question des modes est tranchée pour au moins deux cents ans. Les musiciens ne veulent plus en connaître que deux : le majeur et le mineur. La perte de saveur entraînée par l'abandon des anciennes échelles

---

Voir l'Education Musicale n° 370.

est plus que compensée par les possibilités de modulations, offertes par le nouveau système. Ainsi s'instaure ce que Maurice Emmanuel (1862-1938) nommera plus tard la "tyrannie d'Ut majeur" car toutes les gammes et tonalités se définissent, dans le système tonal, par rapport à la gamme naturelle.

Les deux siècles de régime tonal **stricto sensu** correspondent à une période de création musicale soutenue durant laquelle la musique occidentale sera portée sur les sommets par les Haendel, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann et autres Wagner. Encore ne s'en tient-on dans cette sommaire énumération qu'aux seuls Allemands et aux maîtres les plus universellement connus et admirés.

La nostalgie de cet Age d'Or explique la boutade de Schoenberg qui, après avoir aboli la tonalité par le dodécaphonisme n'en déclarait pas moins, paradoxalement : "Il y a encore beaucoup de bonne musique à écrire, en Ut majeur".

Il existe bien quelques entorses au régime tonal dans le baroque tardif, le classicisme ou le romantisme. On peut citer tel choral de Bach, le mouvement lent du Quinzième quatuor de Beethoven "sur le mode lydien" ou encore invoquer tel passage de Berlioz dans lequel l'auteur des Troyens réserve à l'auditeur un de ces effets imprévus qu'il affectionne. Il s'agit là cependant de tournures pittoresques ou d'archaïsmes voulus, répondant à une invention précise de leurs auteurs et connus en tant qu'exceptions. Cette observation vaut pour les espagnolades de Bizet et de Lalo où apparaît déjà le tétracorde andalou.

LA MODALITÉ MODERNE

Le retour en force de la modalité, c'est-à-dire l'emploi d'échelles de sons qui diffèrent des modes majeur et mineur, s'est produite dans la seconde moitié du XIXe siècle et principalement en France. Il a été préparé par des organistes chargés d'accompagner à l'église le plain-chant et soucieux de ne pas trop le dénaturer. C'est pourquoi cette modalité moderne a d'abord revêtu l'aspect d'une reviviscence des modes anciens, grégoriens et pseudo-grecs, placés dans un contexte harmonique entièrement renouvelé. Le plus magistral exemple de réactivation des échelles médiévales a été fourni par Gabriel Fauré (1845-1928). Elève de l'Ecole Niedermeyer et organiste de formation, le maître ariégeois a élaboré un art très personnel dont le secret réside dansla synthèse d'une modalité archaïsante et d'une harmonie raffinée et audacieusement moderne.

Aux alentours de 1900, la modalité s'est enrichie d'emprunts aux musiques populaires ou exotiques : gammes andalouse, pentatonique écossaise ; gammes par tons indonésienne et pentatonique chinoise. Cet élargissement a été illustré notamment par Claude Debussy (1862-1918). La modalité a connu de nouveaux prolongements entre les deux Guerres mondiales chez de nombreux maîtres nationalistes et folklorisants. Citons entre autres des compositeurs de culture espagnole ou latino-américaine comme Manuel De Falla (1876-1946) et Heitor Villa-Lobos (1887-1959), ou encore d'Europe centrale, comme le Tchèque Leos Janacek (1854-1928) et le Hongrois Béla Bartók (1881-1946).

De nos jours, enfin, c'est un grand compositeur français, organiste de surcroît qui a poussé jusqu'à leurs ultimes conséquences les implications de la modalité. Dans la lignée de Fauré et de Debussy, Olivier Messiaen (né en 1908) a su donner à sa réflexion sur les modes une traduction artistique somptueuse. Il est à noter que dans sa dernière période l'auteur d'Oiseaux exotiques renoue avec une conception proche de celle qui prévalait chez les Grecs. La modalité selon Messiaen ne saurait se limiter aux échelles de sons et à leur emploi plus ou moins heureux. Elle s'étend au rythme, à l'intensité, à la couleur instrumentale sur le modèle des musiques traditionnelles d'Orient et d'Extrême-Orient.



TABLEAU DES MODES

ELEMENTS : TABLEAU	MODALITE : MODES ANCIENS					
Dénominations médiévales	Degré-Pivots		Dénomination commune	Dénomination XIXe siècle	
PROTUS — AUTHENTE	I – V	DORIEN	MODE DE RE	PHRYGIEN	
PROTUS — PLAGAL	I – III	HYPODORIEN			
DEUTERUS — AUTHENTE	I – V	PHRYGIEN	MODE DE MI	DORIEN	
DEUTERUS — PLAGAL	I – IV	HYPOPHRYGIEN			
TRITUS — AUTHENTE	I – V	LYDIEN	MODE DE FA	HYPOLYDIEN	
TRITUS — PLAGAL	I – III	HYPOLYDIEN			
TETRARDUS — AUTHENTE	I – V	MYXOLYDIEN	MODE DE SOL	HYPOPHRYGIEN	
TETRARDUS — PLAGAL	I – IV	HYPOMIXOLYDIEN			
TOUTES GAMMES OU ECHELLES DE CE TABLEAU PRESENTEES EN RE SONT TRANSPOSABLES.			MODE DE LA	HYPODORIEN	
			MODE DE SI	MIXOLYDIEN	

EXTENSION DE LA MODALITE AUX ECHELLES FOLKLORIQUES OU EXOTIQUES

Dénomination	ORIGINE	"UTILISATEURS"	
GAMME PENTATONIQUE	CHINE	DEBUSSY RAVEL ROUSSEL STRAVINSKY...	
GAMME PENTATONIQUE	ECOSSE - IRLANDE	DEBUSSY RAVEL...	Idem
GAMME PAR TONS	INDONESIE	DEBUSSY RAVEL	Accords possibles à la guitare
GAMME ANDALOUSE	ESPAGNE	ALBENIZ GRANADOS DE FALLA	(Tetracorde andalou)
GAMME TETRATONIQUE (exemple)	EUROPE CENTRALE	JANACEK KODALY BARTOK...	
GAMME TZIGANE	EUROPE CENTRALE	ENESCO	
GAMME HONGROISE	EUROPE CENTRALE	BARTÒK	

ORIGINE DE L'HARMONIE

Vers 1900, Théodore Dubois, auteur d'un traité d'harmonie qui fit longtemps autorité définissait l'accord "une émission simultanée de plusieurs notes pouvant être reconstituée à l'état de tierces superposées". Et le même ajoutait : "La note qui sert de base à ces tierces, se nomme fondamentale".

Dans la pratique, tout se passe comme si Dubois avait vu juste : l'analyse scolaire de l'harmonie repose sur l'idée que tous les accords se réduisent à des superpositions de tierces. Ils sont "à l'état fondamental" lorsque leur fondamentale se trouve à la basse, "à l'état de renversement" dans le cas inverse, ou encore "incomplets" si la fondamentale absente de l'accord peut être retrouvée par déduction. La définition précitée n'est cependant qu'une banale constatation servant de base commode à un classement didactique des accords. C'est pourquoi, bien avant 1900, certains théoriciens s'étaient avisés de rechercher moins superficiellement l'origine de l'harmonie. Le plus célèbre d'entre eux fut sans contredit Jean-Philippe Rameau (1682-1764) qui apporta une réponse à cette question en étudiant le phénomène acoustique de la résonance naturelle.

LA RÉSONANCE NATURELLE

Lorsqu'un corps sonore, corde tendue ou tuyau par exemple, émet un son de fréquence N, il produit en même temps d'autres vibrations, dont la fréquence est un multiple de N. Ces vibrations annexes et concomitantes jouent un grand rôle dans la formation du timbre de chaque instrument. Elles correspondent à des sons nommés harmoniques.

Dans la plupart des conditions d'écoute, les harmoniques ne sont pas directement perçus. Néanmoins certaines expériences, facilement réalisables, permettent de les déceler et même de les entendre, du moins en partie.

Les harmoniques se présentent dans un ordre invariable. Abstraction faite des doublements et redoublements d'octave, ils forment du grave à l'aigu et par rapport au son fondamental qui les génère : la quinte juste, la tierce majeure, la septième mineure, la neuvième majeure et la onzième augmentée. Si par exemple le son fondamental est un SOL, les harmoniques perceptibles seront, en montant : RE, SI, FA, LA, Do dièse. En position resserrée, l'accord ainsi produit sera : SOL, SI, RE, FA, LA, DO dièse.

Ayant observé ce phénomène, Rameau crût y découvrir une explication rationnelle de l'harmonie tonale. En effet l'ordre d'apparition des harmoniques semble apporter un fondement objectif à l'accord parfait (SOL, RE, SI) et à l'accord de septième de dominante (SOL, RE, SI, FA) dont l'alternance constitue la clé de voûte du système tonal. De plus, l'accord de neuvième de dominante majeure (SOL, RE, SI, FA, LA) et sa résolution sur l'accord parfait de tonique (DO, MI, SOL) contiennent tous les sons de la gamme d'Ut majeur. Celle-ci se trouve ainsi légitimée par la Nature elle-même.

Après avoir déterminé la fonction tonale des différents "degrés" de la gamme Rameau en déduisit celle des accords en dégageant la notion de basse fondamentale. Il nommait ainsi la succession fictive des fondamentales d'accords dont l'enchaînement constitue l'harmonie d'une œuvre musicale. De manière plus explicite **Rameau a établi que chaque accord** quel qu'en soit l'état, complet ou incomplet, renversé ou non, en position large ou en position serrée, **réalise et amplifie la fonction tonale de sa note fondamentale.** Ce point de la théorie est aujourd'hui unanimement admis.

GÉNÉRALISATIONS MODERNES

Certains théoriciens actuels tirent de la résonance naturelle des conséquences plus générales encore. Ils affirment que la formation des accords et l'évolution des règles de la consonance s'explique par une accoutumance progressive (aux harmoniques) de l'oreille humaine qui aurait assimilé par étapes ces sons annexes générés par un son fondamental : primauté de l'octave, de la quinte et de la quarte justes au Moyen-Age ; prédominance absolue de l'accord parfait (triade) durant la Renaissance ; importance croissante aux XVIIe et XVIIIe siècles de l'accord de septième de dominante, véritable pivot du système tonal ; consonance à cinq sons avec la neuvième de dominante majeure définitivement imposée par Richard Wagner au XIXe siècle, consonance moderne enfin, avec Debussy et Ravel qui intègrent dans la constitution des accords les derniers harmoniques perceptibles.

CONCLUSIONS

Cette thèse soutenue par Jacques Chailley impressionne par sa cohérence et contient peut-être une part de vérité. A défaut d'expliquer le présent elle permet d'éclairer le passé. Il convient cependant d'éviter de lui donner un sens réducteur et totalisant. On peut accepter cette théorie à condition de ne pas s'en servir pour discréditer la musique contemporaine, dodécaphonique, sérielle ou post-sérielle. En effet, que cela plaise ou non, l'harmonie telle qu'elle est enseignée dans les conservatoires et son corollaire, la tonalité, même entendue dans son sens le plus large, appartiennent désormais au passé de la musique occidentale. Elles n'y figurent plus aujourd'hui que comme des éléments de référence parmi beaucoup d'autres.

Il faut bien admettre que nous ne connaîtrons jamais en toute certitude l'origine des accords. On peut se demander si la superposition de tierces en laquelle ils se réduisent toujours résulte d'un choix arbitraire imposé

FORMATION DES ACCORDS

ANALYSE SCOLAIRE TRADITIONNELLE

Par superposition de tierces.................................et suppression de fondamentale

Accord incomplet	accord parfait	accord de Septième de dominante	accord de neuvième de dominante mineur	accord de neuvième de dominante majeur	accord de quinte diminuée: accord de septième de dominante sans fondamentale.	accord de septième diminuée: accord de neuvième de dominante mineur sans fondamentale
3	5	7+	9b 7+	9 7+	5̸	7̸

Par renversement et changement de position

Accord parfait à l'état fondamental	changement de position de l'accord parfait	premier renservement de l'accord parfait (accord de sixte) 6	changement de position de l'accord de sixte

ANALYSE PAR ASSIMILATION DES HARMONIQUES

Résonance naturelle: Réelle

2N, 3N, 4N, 5N, 6N, 7N, 8N, 9N, 10N, 11N

HARMONIQUES

SON FONDAMENTAL: Fréquence N

Abstraction faite des redoublements d'octave

En position resserrée

Etapes de l'assimilation (selon Chailley)

Moyen-Age	Renaissance	XVIIe et XVIIIe	Fin du XIXe (Wagner)	XXe (Debussy, Ravel)
Octave-Quinte-Quinte	triade			
Consonance à 2 SONS (Sol-Ré)	Consonance à 3 SONS 5 (Sol-Si-Ré)	Consonance à 4 SONS 7+ (Sol-Si-Ré-Fa)	Consonanace à 5 SONS 9 7+ (Sol-Si-Ré-Fa-La)	Consonance à 6 SONS 11 9 7+ (Sol-Si-Ré-Fa-La-Do)

par l'usage ou d'une loi incontournable de la physiologie humaine ; ou encore, s'ils proviennent vraiment de la résonance naturelle. Notons qu'au début de ce siècle, Mahler, Schoenberg, Scriabine et quelques autres ont essayé avec succès de superposer des quartes.

Impossible également de décider si la mélodie procède de l'harmonie comme le voulait Rameau ou si c'est l'inverse, comme le soutenait son proche contemporain Guiseppe Tartini (1692-1770). D'ailleurs thèse et antithèse aboutissent pratiquement au même résultat ; car bien évidemment mélodie et harmonie sont interdépendantes et unies par un lien mutuel : l'une suscite l'autre, la valorise, et vice versa. L'opinion de Richard Wagner paraît plus subtile et nuancée : *"La mélodie et l'harmonie sont,* disait-il, *comme les pièces de la Reine et du Roi au jeu d'échecs. La première est la plus puissante, mais l'issue de la partie dépend de la seconde".*

QUELQUES NÉOLOGISMES

Le vocabulaire musicologique s'est récemment enrichi d'un certain nombre de termes ou d'expressions nouvelles dont il vaut mieux ne pas ignorer la signification !

Homophonie a un double sens : tantôt ce mot désigne le chant à l'unisson ; tantôt il s'applique à un passage de style vertical dans lequel différentes voix articulent simultanément les mêmes paroles.

Un *agrégat* est un ensemble de sons joués en même temps qui n'entre pas dans la catégorie des accords classés.

Un *cluster* (terme d'origine américaine) est un agrégat atonal et dissonant provoqué par l'attaque violente du clavier par le poignet, l'avant-bras ou la paume de la main.

Une *grappe de notes* est un agrégat ou une imitation de cluster jouée ou chantée par plusieurs instruments ou voix.

La hauteur, l'intensité, le timbre et la durée sont les différents *paramètres* du son.

La *Klangfarbenmelodie* est une mélodie de timbres et de sonorités conçue par Schoenberg et ses disciples. Le *Sprechgesang* une nouvelle façon d'unir la parole et le chant inventée par les mêmes.

(à suivre)

L'Association des Amis de Mozart

organise, à l'occasion de l'ouverture de
l'Année Mozart
un concert de gala à l'Opéra Royal
du Château de Versailles

le vendredi 4 janvier 1991 à 20 h 30

Ce concert, exclusivement composé
d'œuvres de Mozart, sera donné
par l'Orchestre de Chambre de Vienne
dirigé par Philippe Entremont, chef et soliste,
avec le concours de Donna Brown, soprano

Au programme :

Der Schauspieldirecktor (ouverture)
20ème concerto pour piano en ré mineur KV 466
Trois airs de concert pour soprano :
Nehmt meinen Dank..., Misera ! dove son..., Voi avete un cor dedele
Air de Pamina *(La Flûte enchantée) Ach, ich fühl's...*
Symphonie en Ut KV 551 Jupiter.

CROQUIS ET CROQUE-NOTES

Diabolus in Musica

Le diable existe, je l'ai rencontré... plusieurs fois.

Le diable ! Je l'aperçois dès que j'ouvre une partition. Il s'agite entre les notes, il saute d'une blanche à une ronde, s'accroche à une double croche et soupire sur une pause.

Il existe des personnes qui nient l'existence du diable. Elles ne le voient jamais. Ce sont les professeurs de musique, confits en béatitude, dont le seul aspect angélique suffit à faire fuir le malin. Ce sont de saints hommes !

Pourtant je sais que le diable existe et si l'on vous assure du contraire, n'en croyez rien. D'ailleurs, je vais vous conter quelques-uns de ses méfaits.

Dans les temps lointains, le diable pour mieux tromper son monde, avait pris la forme d'un triton. A chaque fois qu'un chantre tombait sur ce tétracorde (un nom diabolique) c'était la panique dans la manécanterie. On essaya toutes les ruses pour le déjouer. On chanta les notes sur un autre degré et en disant : Fa, Sol, La, Si, on solfiait : Sol, La, Si, Do. On tenta toutes sortes de pièges de ce genre dont les traités du Moyen Âge sont remplis. Rien n'y fit, Diabolus in Musica réapparaîssait.

Alors on inventa le bémol, et depuis ce jour on est entré dans des complications sans nombre.

Des messieurs très sérieux se battent pour un Si bécarre qui doit être bémol ; ce sont des médiévistes à lunettes noires, des baroqueux à mitraillettes. Sans le savoir ils font le jeu du diable. Ils s'envoient des lettres recommandés et périssent en duel. Les survivants ne se disent jamais "bonjour", ni "bonsoir" non plus d'ailleurs, ni rien du tout mais il n'en pensent pas moins.

Jusqu'au jour où un musicien ne prit pas le diable au sérieux. C'était un diable d'homme qui avait mis tous les saints de son côté en les incorporant dans son nom : Camille Saint-Saëns.

Il écrivit une "Danse macabre" qui commençait par un triton joué au violon. Or le violon est l'instrument préféré du diable, tout le monde le sait depuis que Satan lui-même a pris l'apparence d'un grand violoniste : Paganini.

Toujours est-il que le diable ne se manifesta plus jamais dans cet intervalle et pour punir l'auteur de cette plaisanterie il le laissa mariner quatre-vingt dix ans sur terre ce qui embêta considérablement son entourage et particulièrement César Franck, appelé communément "Pater Séraphicus".

Entre temps, le diable en avait fait de belles avec cet intervalle de triton. Savez-vous qu'il l'avait emprunté aux Grecs, lesquels étaient des gens pas catholiques du tout, qui dressaient des autels à leurs dieux païens à tous les coins de rue. Maintenant ça va mieux, mais à l'époque il suffisait de faire son signe de croix pour finir rapidement ses jours. Les Grecs chantaient et louaient leurs dieux païens dans leur langue païenne. Et cette langue est si accentuée qu'entre l'accent le plus haut et l'accent le plus bas, l'intervalle de quarte y tient à l'aise.

Je dois ce renseignement à Denis d'Alicarnasse qui y est allé voir lui-même au début de notre ère.

Or cet intervalle a fait les beaux jours de la musique religieuse de tout notre Moyen Âge. Et le Moyen Âge c'est pas moyen du tout, c'est long, c'est très long. Pendant tout ce temps-là, on a chanté le Père le Fils et tous les Saints sur un intervalle de quarte. Personne ne s'en est aperçu, sauf le diable qui était au courant et jubilait dans son bénitier.

Connaissez-vous celui qui a introduit cet intervalle dans le chant grégorien ? Un pape ! Un grand pape ! Grégoire. Grégoire le Grand, pape de 590 à 604. Le saint pape Grégoire nous a ramené le chant grégorien de Byzance ! Oh ! orgie, oh ! luxure ! Mais qu'est-il allé faire dans cette galère ?... merveilleuse facétie du diable.

Il existait un signe qui semblait à l'abri de toutes les attaques : le cercle. Symbole de la perfection, fermé de toute part, tournant sur lui-même, germe de vie, œuf, terre, planète, il était la fin et le commencement. Philippe de Vitry s'en servit au XIVème siècle. Eh bien ! le diable le fit voler en éclat, le coupa en deux, le transperça d'une barre et sema la confusion parmi les musiciens en lui attribuant indifféremment la place de la mesure à deux ou quatre temps ainsi que la représentation de la clé d'ut.

Un autre signe lui déplaisait souverainement, un simple petit trait que les moines plaçaient au-dessus des neumes pour indiquer l'endroit où il fallait respirer. C'était une invention divine, pratique, simple et qui avait le mérite d'articuler la phrase musicale. Bref, ce trait était tout à la fois la virgule, la parenthèse ou le point final. Grâce à ce signe, le discours restait souple, libre dans son rythme,

Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Le diable en fit une caricature. Il s'y suspendit, l'étira, en traversa la portée et d'un trait minuscule en fit la barre de mesure. Dès lors, la musique était désarticulée et tombait lourdement sur un temps fort. Le rythme appelait la cadence des sabots, des chaussures cloutées, le pas militaire et les armées en marche.

Adieu les nymphes et les après-midi faunesques dans les roseaux.

Méphisto ne s'en tint pas là. Il poursuivit son œuvre, allongea cette barre rigide au feu de sa forge infernale, en fit un bâton dont on frappait le sol pour marteler la mesure. Alors il choisit l'un des musiciens les plus endiablés qui soient, un bouffon dont la gesticulation éclatait en feux

d'artifice et lui mit cette canne en main. Le jour de l'exécution de son Te Deum, il lui glissa le pied dessous. Et le soliste qui chantait se vit doublé tout à coup d'une partie de contrepoint qui, pour en être totalement improvisée, n'en était pas moins violemment expressive. On transporta Lulli qui se tenait le gros orteil en bramant jusqu'à un fauteuil où il mourut bientôt.

Mais le diable n'avait pas encore exécuté son chef-d'œuvre. Il attendit longtemps et l'affina pendant trois siècles avant de le révéler dans toute sa plénitude.

Après avoir imposé la portée et ses sept clefs qui font la désolation des solfégistes, il bouleversa ce système en inventant la tablature.

Certainement trouva-t-il trop facile la lecture des cinq lignes qui s'adaptaient au jeu de n'importe quel instrument car il imagina un système qui ne convenait qu'à un seul à la fois. C'est dire qu'il existe autant de tablatures que d'instruments. Pour corser la chose, il dissocia le rythme de la hauteur des notes, ainsi pour l'entendement d'un seul son, doit-on lire au moins deux signes cabalistiques, voire trois ou quatre.

Un Mi blanche sur la première ligne en clef de Sol, sera décortiqué dans ses deux temps, son appellation et sa hauteur.

Cette notation était principalement dévolue à l'orgue et au luth, mais comme ces instruments variaient dans leur facture comme les cours de la Bourse, on imaginera donc la complexité des partitions. Seuls aujourd'hui, les ordinateurs les plus perfectionnés en viennent à bout.

S'il vous prend la fantaisie d'étudier le solfège, ce qui est un exercice d'esprit hautement recommandable, et que vous épuisiez les Lavignac, Weber et Dandelot réunis, tout votre savoir ne vous servira à rien pour déchiffrer une tablature.

De même qu'il ne vous servira aucunement pour la lecture de nos partitions modernes. Je ne parle pas de la musique électro-acoustique qui se lit en abcisses et en ordonnées, mais des œuvres destinées aux instruments. Une répétition d'orchestre de ces partitions est hautement évocatrice de la Tour de Babel. Les empoignades sont féroces et l'on a vu des pupitres entiers décimés par des crises cardiaques.

Ne croyez surtout pas que le diable se limite aux œuvres médiocres ! Il sait fort bien qu'elles disparaîtront d'elles-mêmes, non ! Il se plaît à mettre la perturbation dans les plus hautes manifestations de l'esprit. *Polymorphia* de Penderecki en est un exemple. Que voilà des courbes en montagnes russes, des dents de scie, des lignes de crête parsemées d'étoiles, des points d'exclamation, des traits épais se terminant en entonnoirs, des bouches en cul de poule, des tortillons, des macaronis, des confettis tourbillonnant en multitude ! Tous signes imageant les glissando et les quarts de ton. Ce graphisme surprenant est plus évocateur de cataclysmes ou d'étendues spatiales que d'un alphabet musical.

Mais c'est dans les partitions de musique aléatoire que le diable a fait montre de la plus haute virtuosité décorative.

Sur des pages du format d'un lit à deux places, éclate la polychromie fastueuse d'un Vasarely. Mallarmé, dans son "coup de dés" avait déjà fait surgir tout un monde fantastique, des mystérieuses résonances psychologiques qui ordonnaient la mise en page.

Ici, l'essence même de la musique s'articule, se projette aux quatre coins de la feuille, s'ordonne, fuit de labyrinthe en labyrinthe, se heurte à quelque chausse-trappe, se désintègre, reste en prison, tombe dans un puits, est pénalisé d'un tour et retourne à la case de départ.

Ce moderne jeu de l'oie nécessite la participation active des intervenants. Ayant épuisé un arsenal de signes codés, jalonné la route de panneaux indicateurs et s'en être remis au directeur de la circulation lui-même, les interprètes seraient en droit d'attendre un résultat ferme et définitif. C'est oublier le diable ! Il se tient sur la ligne de touche, ricane et brouille le puzzle d'un coup de talon. tout vole en éclats car il est entendu que le jeu est sans garantie de résultat.

Ce sont les "aléas" du métier, direz-vous. Ce sont plutôt les manifestations du diable, dirais-je.

Oui, le diable existe. La notation est une invention diabolique, la Musique est diabolique, les instruments sont diaboliques, d'ailleurs, c'est écrit dans la Bible aux premiers chapitres de la Genèse. Vous pouvez vérifier.

Lorsque Dieu créa Adam et Eve, il les mit au paradis. Il créa aussi les animaux, les fleurs, les fruits, le jour et la nuit et le soleil par-dessus le marché. Il les assembla en une parfaite "harmonie". S'il ne s'y glissa pas la Musique, encore moins les instruments, c'est justement parce qu'il y avait une "harmonie". La Musique s'y trouvait déjà de tout éternité. C'était le vent dans les arbres, le chant des sources et la voix des sphères.

Les instruments ne furent créés qu'après la chute d'Adam, après qu'il eût succombé au diable. Alors l'homme voulut fixer ses souvenirs et inventa la notation.

Quand vous entendrez de la musique, pensez au paradis perdu, soyez indulgents pour les interprètes, ils ont dû vaincre tant de diableries... et si leurs doigts accrochent, pensez que c'est encore le diable qui vient de leur jouer un vilain tour.

Jean SICHLER

Pour une compréhension[1] temporelle du DON GIOVANNI de MOZART

par Jean-Michel VIVES
de l'Université Paul Valéry de Montpellier

"On est tenté de se demander si Mozart a jamais dû chercher la forme musicale de ses personnages. Cette forme leur est tellement adéquate qu'ils semblent avoir été eux-mêmes les auteurs de la musique qui les exprime et les représente".

Charles Gounod, 1890.

OUVERTURE

Baroque, romantique, contemporain, Don Juan a mille fois brûlé en enfer et mille fois renaissant de ses cendres, il est venu interroger et susciter les commentaires, les analyses, les mises en perspectives historiques ou philologiques (2)...

Rien n'y fait, les enfers l'engloutissent et avec lui le secret de son atypicité. Le cas Don Juan semble épuiser l'analyse et face aux nombreuses tentatives visant à l'épingler, il garde sa diabolique (3) opacité.

La lecture que je propose ici et qui utilisera comme main courante, le test de Szondi (4), voudrait faire émerger, sous-tendant la dispersion voire l'incohérence du comportement don juanesque, la cohérence de ses déterminants pulsionnels.

J'emprunterai pour cela un chemin peu fréquenté par mes prédécesseurs (5) : l'analyse de la dynamique pulsionnelle de Don Juan.

I – La méthode

a) Pour éviter une complexification inutile de cet exposé, j'ai choisi de ne faire porter cette étude que sur deux personnages de l'opéra : *Don Juan* (6) et *Don Ottavio*. Ce choix ne s'est pas effectué au hasard.

En effet de nombreux commentateurs (7) les ont opposés, faisant de Don Ottavio un anti Don Juan.

b) L'outil : le test de Szondi

Ce test élaboré par Léopold Szondi (1947), psychiatre hongrois établi à Zurich, invite le sujet testé à procéder à un choix affectif, parmi certaines photographies de visages humains ; chaque photo représentant un malade mental qui exprime un besoin pulsionnel. Huit besoins pulsionnels ont ainsi été décrits par Szondi :

☐ Vecteur sexuel :
– le besoin de tendresse (facteur h) correspondant à la photo d'un hermaphrodite,
et
– le besoin d'agression (facteur s) correspondant à la photo d'un sadique,

forment le vecteur du rapport au corps.

☐ Vecteur paroxysmal :
– le besoin de conduite éthique (facteur e) correspondant à la photo d'un épileptique,
et
– le besoin de conduite morale (facteur hy) correspondant à la photo d'un hystérique,

forment le vecteur du rapport à autrui et à la collectivité.

☐ Vecteur du moi :
– le besoin de coarctation du moi (facteur k) correspondant à la photo d'un catatonique,
et
– le besoin de dilatation du moi (facteur p) correspondant à la photo d'un paranoïaque,

forment le vecteur du rapport à soi et à la réalité.

---

(1) Pour une approche du "Cas Don Juan" cf. M. Sauvage, 1953.

(2) En avril 1954, Armand Edwards Singer, dans un article intitulé *A bibliography of Don Juan Theme, Version and Criticism*, in West Virginia University Bulletin, référençait 4 303 titres.

(3) Ethymologie diabolos : qui désunit, Don Juan semble réfractaire à toute union durable, tout se passe comme si le "syndrome Don Juan" saisissait les personnes tentant de se pencher sur son cas.

(4) Cf. plus bas, présentation du test.

(5) Hoffmann (1813) fait une analyse poétique, Gounod (1890) et Hocquart (1978) une analyse plus orientée vers la musicologie, Jouve (1942) et Sauvage (1953) ont opté pour une vision tentant d'articuler musique et littérature, Macchia (1978) propose une évolution du mythe et montre comment Mozart, tout en puisant largement chez ses prédécesseurs, réalise une sublimation de Don Juan, et enfin Remy (1979) qui a choisi la voie musicocinématographique.

(6) J'utiliserai les noms de Don Giovanni pour désigner l'opéra, et Don Juan pour désigner le personnage.

(7) Hoffmann (1813), Jouve (1942). Je montrerai comment, s'il est justifié d'opposer Don Juan et Don Ottavio, l'opposition n'est pas à faire dans la sphère sexuelle, comme le propose P.J. Jouve dans son *Don Juan de Mozart* p. 100 (1942)

☐ Vecteur du contact [– le besoin d'acquisition (facteur d) correspondant à la photo d'un dépressif, et – le besoin de stabilité, d'accrochage (facteur m) correspondant à la photo d'un maniaque,

forment le vecteur du rapport à l'objet, qui nous intéressera tout particulièrement ici.

Pour Szondi, la destinée personnelle sera gouvernée par le travail de ces huit facteurs qui vont conditionner l'inclination amoureuse, professionnelle, les traits de caractère et les symptômes morbides...

Les effets dialectiques de ces besoins vont produire l'histoire d'une vie.

Le choix positif ou négatif lors de la passation du test, viendra révéler les besoins pulsionnels à l'œuvre chez le sujet testé.

En effet, l'expérience montre que les choix au cours du test, ne s'effectuent pas au hasard, mais sont révélateurs de ce que l'on appelle en psychanalyse les relations objectales. Ces choix ou ces rejets (chaque facteur pouvant avoir une orientation positive ou négative) constitueront le profil pulsionnel.

C'est ce que j'ai réalisé pour Don Juan et Don Ottavio.

c) La démarche :

En 1978, J.V. Hocquart (8) tirait les portraits des personnages de la pièce et analysait leurs rapports au sein de l'opéra. A partir de ce travail et en me livrant à une analyse personnelle du livret, j'ai établi une liste de traits caractérisant Don Juan et Don Ottavio.

Sans entrer dans les détails, disons que Don Juan se présente comme un personnage plein de vitalité, ayant le goût de l'action, de l'entreprise et dépourvu de miséricorde. Il pourrait être caractérisé rap dement par la froideur affective et la recherche éternelle d'un objet nouveau.

Don Ottavio, quant à lui, se reconnaîtrait plutôt dans les traits suivants : humilité, sentiment du devoir, esprit chevaleresque, possibilité de prendre part, sincérité, fidélité.

Ce sont ces traits qui, comparés aux syndromes caractérologiques établis par Szondi (9), m'ont permis d'établir les profils pulsionnels de Don Juan et Don Ottavio.

Bien sûr, de tels profils ne peuvent être que fictifs. Comment demander à des fictions, à des personnages imaginaires, de choisir les cartes d'un test ? Cependant je pense que ma méthode est valide pour la raison suivante :

Ayant établi, dans un premier temps, la liste des traits pour chacun des personnages, je les ai "traduits" en facteurs pulsionnels grâce aux tableaux szondiens. J'ai ainsi obtenu des "bouts" de formule pulsionnelle (10). Or, l'addition de ces bouts dont l'origine est disparate, loin de faire émerger un profil multidirectionnel, incohérent, conduit à l'établissement d'un profil unique, chaque élément nouveau venant corroborer le précédent.

Les profils ainsi obtenus sont les suivants :

– Don Juan : ho s+ e– hy+ k+ p– d+ m–
– Don Ottavio : ho s– e+ hy– k+/± p+ d– m+

C'est à travers l'analyse de ces profils que je propose de faire émerger la cohérence de ce qui constitue le style "Don Juanesque".

II – Dialectique pulsionnelle et utilisation du temps

a) Don Juan ou la haine de l'objet.
Qui est Don Juan ?

Il n'est pas comme l'a voulu une certaine vision romantique, un homme tombé dans la débauche, ne pouvant s'attacher à aucune femme car cherchant La Femme, mais un seigneur qui ne se refuse aucun des plaisirs auxquels peuvent lui donner accès son rang et sa richesse.

Il n'est pas non plus l'esprit fort décrit par Molière, qui ne croit qu'en "deux et deux font quatre" ; Don Juan ne cherche pas à justifier ses actes ; il ne revient pas sur lui. Tout se passe comme s'il était dépourvu de conscience réflexive. Il n'exprime pas le sens du péché et n'en a nul besoin (contrairement à Casanova) pour pimenter ses plaisirs.

Pour lui point de lois, seulement des obstacles à traverser où s'il le faut, à abattre. Incapable de s'attacher (le plaisir est plus dans la séduction, qui permet d'allonger la liste et d'expliquer (11) le temps, que dans la possession), il court toujours tendu vers un nouvel objet.

Ce rapport particulier à l'objet me semble bien résumé par la réplique de Dom Juan à Sganarelle dans le Dom Juan de Molière : *Quoi ? Tu veux qu'on se lie au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui et qu'on ait plus d'yeux pour personne ?*

Une telle course, qu'aucun objet ne viendra jamais ralentir, va entraîner chez Don Juan une utilisation particulière du temps.

L'être-au-temps (pour plagier une formule Heideggerienne et tenter d'attirer l'attention du lecteur sur le fait que l'on peut être-au-temps comme on est-au-monde) de Don Juan se caractériserait par le pointillisme – une expérience,

(8) J.V. Hocquart : *Le Don Giovanni de Mozart*, 1978, p. 35-60.

(9) Cf. L. Szondi : Syndromes caractérologiques, in *Psycho-diagnostic des pulsions*, 1947, p. 136-148.

(10) Exemple : pour Don Juan, la "traduction" pulsionnelle de certains traits permet d'obtenir :

– vitalité, goût de l'action		s+			k+		d+	
– froideur affective	ho	s+	e–	hy+	k+	p–	d+	m–
– infidélité							d+	m–

(11) Cf. G. Guillaume : *Temps et Verbe*, Paris 1965.
H. Maldiney : *Aîtres de la Langue et demeures de la pensée.* L'âge d'homme, Lausanne, 1975, p. 18-30.

une autre, une autre... et l'incapacité d'articuler les trois dimensions du passé, du présent et du futur.

Mais n'en restons pas à ce niveau simplement descriptif. Quelle est la pierre de touche de l'édifice, le maillage, la trame permettant la mise en perspective du tableau ?

La castration – non pas la perte d'une partie du corps, mais la dérobade de l'Objet premier (Das Ding, Lacan) – semble être le concept pouvant servir de fil rouge. Pour aborder cette problématique, intéressons-nous à la structure moïque (k+ p—) de la formule pulsionnelle de Don Juan.

Szondi évoque, à propos de p—, le désir de participation et le mécanisme de projection qui lui est corrélatif. Faire un avec l'Autre tout puissant, est ce qui fait le fond du désir participatif. Le moi ne veut pas exister pour soi, il ne veut être que dans la mesure où il est *pars*, inclus dans l'Autre. "Il n'y a de moi au sens strict, qu'à partir du moment où le sujet prend conscience qu'il est séparé de l'objet – donc qu'il l'a perdu au moins pour un moment – et qu'il admet son désir de le retrouver. De ce point de vue p— peut être interprété dans le sens d'une méconnaissance double de l'absence et du désir de l'objet. Le participatif obéit par-dessus tout à l'impératif de maintenir l'objet *présent à n'importe quel prix*". (12).

Le deuil impossible à faire de l'objet premier d'amour, la violence du réel consécutive à l'expérience du manque que les représentations ont tenté de venir masquer, ont transformé le paradis en enfer, structurant toute la destinée de Don Juan. Il ne cessera à partir de là de courir espérant distancier ce lieu qu'il porte en lui, construisant des forteresses pour se protéger d'un ennemi qui est déjà dans la place.

La perte de l'obet a entraîné une telle blessure que Don Juan ne pourra plus jamais s'unir de façon durable à un quelconque objet au monde. Ceci est illustré par la formule apparaîssant dans le champ contractuel : d+ m—. "Clivage qui va dans le sens de l'"Halthosigkiet", de la perte de la tenue, de l'instabilité, du mouvement, (...) d'une consommation effrenée et inapaisante, incapable de diminuer la tension du besoin". (13).

Personnellement, je rapprocherais cette position de ce que P. Aulagnier (1975) décrit sous la métaphore de "désir de non désir" : désir de retrouver un état antérieur à celui où s'est actualisé le vide de la Chose.

Puisque la Chose n'est pas sûre, aucune chose, aucun de ses substituts ne pourra venir apporter de repos.

Toute sa vie Don Juan restera "accroché" à son propre moi qui prend la place de l'objet. Ce dernier étant rabaissé au rang de faire-valoir moïque. Si l'objet ne sert pas utilement son narcissisme, Don Juan s'en désintéresse (14). Cette valorisation narcissique va de pair avec un besoin de se mettre en avant (hy+).

Il joue avec les objets, les échange et utilise sans scrupule toutes les forces possibles pour les dominer (s+ e—) (15).

Cela nous éclaire-t-il sur ce que nous avons appelé l'"être-au-temps" de Don Juan ?

Si, comme nous en avons fait l'hypothèse, le héros de l'opéra est incapable d'investir durablement un objet, sa course désirante ne connaît pas de halte, tout au plus des ralentissements...

Don Juan n'est jamais présent au monde, car il est incapable d'être là. Don Juan n'est d'ailleurs jamais là où on l'attend (16).

"Présence est synonyme d'être là – le là de l'être-là comme présence est le même que le là du monde auquel elle est. (...) Mais le sens de ce là n'est pas simple. En lui s'articulent deux dimensions : l'y être et l'être ici. Etre là c'est tout à la fois être ouvert au monde, mieux être l'ouverture du monde et être exposé au monde, se trouver compris sous son horizon. D'où le double statut du présent : origine et limite du temps, lieu d'avènement et d'événement" Maldiney (1975) p. 32.

Ne pouvant se lier, s'attacher, se "poser" il ne pourra que s'opposer, s'imposer, s'exposer ou comme dans le "la ci darem la mano" (Acte I, Scène III n° 7), prendre la pose dans une tentative – vouée à l'échec – de créer une "intégrale atmosphérique" (Tallenbach) qui lui octroierait enfin un moment de répit. Un là où Don Juan pourrait compliquer le temps (17) (Birouste) et devenir le temps.

b) Plaidoyer pour Ottavio

Don Ottavio a souvent été présenté comme l'envers de Don Juan, la pâleur face à la brillance. On le trouve pâle (18), ennuyeux. P.J. Jouve va jusqu'à le qualifier (19) d'impuissant :

"Par l'ensemble de ses airs, Ottavio peut prétendre à une figure de symbole : la contrepartie de Don Juan. Mais cette figure nous émeut-elle – je n'oserai pas dire comme Don Juan – nous émeut-elle pour porter à Don Juan quelque ombrage ? Ottavio est toujours fidèle, toujours vertueux et noble de façon continue, cependant il n'occupe qu'un petit état d'âme – Si ce qu'il chante doit fournir un portrait strict, ce sera le portrait de l'impuissant".

---

(11) Cf. G. Guillaume : *Temps et Verbe*, Paris 1965.
H. Maldiney : *Aîtres de la Langue et demeures de la pensée.* L'âge d'homme, Lausanne, 1975, p. 18-30.

(12) J. Melon, La participation, in *Le moi en procès*, 1983, p. 126.

(13) Ph. Lebeuche, Le vecteur du contact, in *Dialectique des pulsions*, 1989, p. 128.

(14) On pourrait à partir de ce schéma, s'interroger sur la relation qui existe entre Don Juan et Leporello.

(15) Souvenons-nous que l'opéra commence par le viol de Donna Anna, dans la chambre de laquelle Don Juan s'était introduit en se faisant passer pour son fiancé, Don Ottavio.

(16) Cf. les nombreux épisodes de travestissements.

(17) J. Birouste, Le "répit", in Colloque : *Figures et emprunts du Temps*, Montpellier, 1989.

(18) P.J. Remy, dans son commentaire (1979) sur l'adaptation cinématographique de l'opéra, réalisée par Joseph Losey, ne peut s'empêcher à plusieurs reprises d'accoler au nom d'Ottavio le qualificatif de pâle.

(19) P.J. Jouve (1942), p. 178. Hoffmann avait ouvert le tir, en 1813, dans ses *Fantaisies à la manière de Jacques Callot*, avec : "Ottavio, cet homme froid, efféminé, vulgaire...".

Il est étonnant de constater comment l'auteur, d'une concaténation de vertus, réussit à faire un tableau négatif. Pour autant, il me paraît judicieux d'opposer Don Juan et Don Ottavio, mais non d'un point de vue sexuel (qu'en savons-nous ?).

Si opposition il y a, elle se situerait dans la sphère contactuelle. Ce qui vient corroborer d'ailleurs les formules pulsionnelles : dans le registre du contact nous trouvons d+ m— pour Don Juan, et d— m+, le contraire, pour Don Ottavio.

Don Ottavio est un anti Don Juan, dans la possibilité qu'il a d'investir les objets, de s'y attacher, d'instaurer une ralation fidèle.

S'il existe une certaine passivité chez Ottavio (ho, s—), elle est à interpréter dans le contexte d'un contact fidèle (d— m+). Ce clivage (—,+) du vecteur contact est décrit par Schotte sous le nom de "clivage de la stase". La stase (stasis : station, stabilité, disposition, état) évoque l'idée d'un arrêt, d'une prise de tenue, d'un accrochage, d'une prise de contact, d'un stationnement... possibilité de créer dans un instant de présence au monde, un là. En fait Don Ottavio est un sujet stable, mais non rigide pouvant accueillir les coups du sort sans en être déstabilisé.

Ce clivage contactuel s'exprime dans le comportement d'Ottavio par l'intériorisation et la réserve de son inclination unique pour Donna Anna.

Ottavio est en fait un de ces gentilhommes, appartenant à l'ancien régime (20) en train de se fissurer. (21), qui même au plus profond de la tempête reste capable de maîtriser ses émotions et leurs expressions (e+ hy—). Il est un personnage d'"opera seria", repère stable au sein de ce "drama giocoso" au rythme étourdissant. Aussi le clivage mis en évidence au sein du vecteur contact (inverse à celui de Don Juan) va-t-il susciter une utilisation toute différente du temps que celle rencontrée chez le héros.

Ottavio est sérieux, au sens où le définit Vladimir Jankelevitch (22) : "Non seulement le sérieux tient compte, en extension, de la plus longue durée possible, mais encore, il envisage cette durée comme une continuation dont les moments successifs se tiennent en vertu de la solidarité générale qui relie et soude entre eux les événements de l'histoire, chaque moment renvoie au suivant et de proche en proche à la durée entière. Ainsi le sérieux, obéissant aux coalescences de l'intérêt et du déterminisme, introduit dans l'existence le style lié, l'enchaînement ou, comme on est tenté de le dire, le legato".

Ce sérieux me paraît être la meilleure approche que l'on puisse réaliser de l'"être-au-temps" de Don Ottavio. La confiance basale qu'il possède lui permet d'articuler les trois dimensions du temps, faisant de chaque constat un "ici" situé entre un "là-bas" passé et un "là-bas" à venir, *réunis* par un "là" dont le flottement accommodant permet néanmoins l'ouverture sur la surprise.

A l'opposé du legato, se trouvent "le stacato et le pizzicato qui "détachent" la note, celui-ci en pinçant les cordes, celui-là en frappant les touches légèrement et sans pédale, correspondant à un style de vie où les expériences isolées les unes des autres, sont vécues d'une manière décousue et en quelque sorte pointilliste : le scherzo (23) contrarie la résonnance des sonorités, interrompt l'ébranlement pathétique qui pérennisait les accords" (ibid, p. 209).

Don Juan n'est pas sérieux, il fait de sa galante vie : un scherzo. Ses expériences ne s'historicisent pas, nous sommes dans le temps expliqué du comptage : une de plus.

Chez Don Juan, le staccato instantanéise l'expérience qui n'est alors plus sous-tendue telle une pédale obsédante, par le legato fondamental du sérieux.

La destinée du héros, ici même, devient drame. Don Juan est dans l'impossibilité de devenir son temps. Sa vie n'est pas aventure, mais course folle, essoufflement perpétuel. Non pas ouverture sur ce qui doit advenir, mais précipitation maniaque tentant de fuir l'impossible à métaboliser.

Don Juan se tient à distance des gens et des choses. "Le temps expliqué n'est pas celui du répit. Il serait celui du respect" (24). Il tient en respect l'objet, le domine, l'explique mais ne connaît pas la co-implication.

Pas de répit pour Don Juan.

(à suivre)

---

(20) Mozart ne s'y est pas trompé en choisissant pour les deux airs de Don Ottavio, la forme da Capo (subvertie) qui caractérisait l'opéra seria, lui-même symbole de l'ancien régime.

(21) Les *Nozze di Figaro* furent composées en 1786, un an seulement avant la création de *Don Giovanni.*

(22) V. Jankelevitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux.* Paris, Aubier Montaigne, Coll. Présence et Pensée, 1963, p. 20.

(23) Au sens le plus courant, ce terme désigne un mouvement musical à 3/4 et de forme analogue à celui du menuet, mais plus rapide et léger, voire plus tendu et doté fréquemment d'une force motrice considérable. On se souviendra que l'étymologie de scherzo nous ramène au badinage.

(24) J. Birouste (1989) p. 2.

bibliographie

• **La Discothèque idéale du disque laser** édition 1991. Flammarion et revue "Compact", éditeurs associés.

Tome 1: musique classique (506 pages, 119 francs). Tome 2: jazz, rock, variétés (284 pages, 89 francs).

Cette sélection (sévère) des meilleurs enregistrements en disque compact en est déjà à sa 3ème édition; constamment actualisée – additions, déclassements ou suppressions –, elle est la plus complète du genre. Commentaires et notes critiques sont établis par l'équipe technique de "Compact, la revue du disque laser".

Chaque disque compact reçoit quatre notes: une note artistique (analyse comparative d'interprétation), une note technique (qualités sonores et de prise de son), une note de difficulté (plus ou moins grande accessibilité à tous publics), une note de "discothèque" (ordre de priorité pour la constitution d'une discothèque idéale – cette dernière note étant bien sûr d'un moindre intérêt pour le mélomane avertf...).

Pour un enseignant, cet ouvrage sera un précieux auxiliaire de sélection d'enregistrements. Il permettra également (ce n'est pas toujours indifférent...) de calmer les prétentions de certains de nos élèves s'imaginant "spécialistes" de telle ou telle musique de jazz, de rock ou de variété.

• Jean-Luc CARON. **Carl Nielsen, vie et œuvre (1865-1931).** Editions de l'Âge d'Homme. 500 pages avec exemples musicaux.

Etonnante trajectoire que celle qui conduisit le jeune berger de l'île de Fionie à la direction du Conservatoire royal de Copenhague. Le terrorisme post-wébernien faisant aujourd'hui long feu, il nous est enfin loisible, en France, de découvrir un compositeur qui, à l'écart du post-romantisme qui faisait rage en son temps, sut créer (et en cela il est très proche de son contemporain Sibelius) un univers sonore profondément original, en particulier sur les plans organisationnel et dynamique.

Merci aux éditions de L'Âge d'Homme d'avoir accepté de publier cette première monographie en langue française. L'auteur, spécialiste des musiques scandinaves – il prépare actuellement une *Histoire de la musique nordique* – retrace tout d'abord la biographie du compositeur et l'histoire de l'œuvre (160 numéros d'opus); dans une deuxième partie intitulée "L'homme est son œuvre", il propose une synthèse de l'art et de la personnalite du compositeur de *Maskarade.* Un impressionnant apparat critique (157 pages de notes et annexes) clôt l'ouvrage. Notons que l'auteur, médecin de son état, vante également les vertus... médico-thérapeutiques de la musique de Carl Nielsen.

• Wolfgang Amadeus MOZART. **Correspondance, tome I (1756-1776).** Deuxième édition. Flammarion, éditeur. 567 pages, 189 francs.

Cédant aux objurgations outragées de musicologues qui criaient au scandale, voire à la censure, les éditions Flammarion publient une seconde édition, revue, corrigée et augmentée, du tome premier de la *Correspondance* de W.A. Mozart, augmentée de fragments de lettres de Léopold Mozart que l'éditeur avait cru devoir – sans grand dommage, reconnaissons-le – omettre dans la première édition, augmentée également – et là, c'est plus intéressant – de quatre lettres inédites.

Tout, tout, vous saurez tout sur Léopold...

• Claude ROSTAND. **Johannes Brahms.** Collection: Les indispensables de la musique, éditions Fayard. 730 pages, 98 francs.

Autre réédition – cette fois sans ajout ni révision – celle de la grande monographie que consacrait, en 1958, Claude Rostand au compositeur du *Deutsche Requiem*, et qui était devenue introuvable. A l'exception de l'analyse socio-culturelle du peu de succès de Brahms auprès du public français, l'ouvrage n'a pas pris une ride.

• Etienne SOURIAU (et alii). **Vocabulaire d'esthétique.** Presses Universitaires de France. Fort volume de 1415 pages, relié pleine toile, sous jaquette en couleurs. 24,5 x 16.

S'inspirant du fameux *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de Lalande, les professeurs Victor Basch et Charles Lalo avaient, dès les années 30, ébauché le projet d'un *Vocabulaire d'esthétique.* Mais c'est au professeur Etienne Souriau qu'il revint, après la Seconde Guerre mondiale, de donner force et vigueur à ce projet, en créant une Commission centrale qui réunissait, sous sa présidence, les plus éminents collaborateurs issus de l'Université ou du CNRS. Sa propre fille, la philosophe Anne Souriau, a continué le grand œuvre entrepris et vient de le mener à terme. Elle aura su également s'entourer des meilleurs spécialistes actuels: Francis Bayer, Jean-Yves Bosseur, Daniel Charles, Mikel Dufrenne, Denis Huisman, Gilbert Lascault...

Près de 1800 articles constituent cette somme: Absolu, Abstraction, Académisme, Adagio... Western, Ysopet, Zeugma. On pourra toutefois regretter que certains articles, tel que celui consacré au Jazz, se fassent l'écho de jugements quelque peu "datés"; mais ce ne sont que péchés véniels en regard de la somme considérable d'informations et de réflexions proposées.

S'il est vrai que "toute perception du monde est esthétique", comment l'esthétique pourrait-elle ne pas s'intéresser à quelques activité humaine que ce soit ? Rien de ce qui est humain, en effet, n'échappe à l'investigation de nos chercheurs en esthétique. Si ce n'est, peut-être, le champ dangereusement miné de la politique... Ainsi nulle allusion n'est-elle faite au célèbre propos de Léon Blum : "Le communisme est une technique, le socialisme une morale, le fascisme une esthétique". Mais comme, d'autre part, si l'on en croit Wittgenstein, éthique et esthétique ne feraient qu'un !...

Un ouvrage désormais indispensable.

•Malou HAINE. **Musica, les instruments de musique dans les collections belges.** Pierre Mardaga, éditeur (rue Saint-Vincent, 12. B4020 Liège). 26,5 x 24. Relié pleine toile, sous jaquette en couleurs plastifiée. 214 pages, 347 FF.

Magnifique volume présentant quelque 150 instruments de musique sélectionnés pour leur beauté ou leur originalité parmi les prestigieuses collections conservées au Musée instrumental de Bruxelles, au Vleeshuismuseum d'Anvers, aussi bien que dans les musées de Bruges, Gand, Liège, Mons, Namur, Tournai.

L'auteur de l'ouvrage, Madame Malou Haine, est maître de conférences à l'Université de Liège et chargée de cours à l'Université libre de Bruxelles ; elle est également conseiller scientifique auprès du Musée instrumental de Bruxelles.

Il ne s'agit toutefois pas d'un ouvrage scientifique, mais bien plutôt de l'invitation d'un connaisseur à la promenade parmi de superbes pièces de collection. Le texte (trilingue : français, né rlandais, anglais) est émaillé de 156 admirables illustrations en quadrichromie et de 12 illustrations en noir et blanc.

• Jacques CHAILLEY et douze collaborateurs. **Cours d'histoire de la musique** (tome IV). Alphonse Leduc, éditeur. 1990. 18 x 27. 190 pages.

Le présent tome IV parachève la publication du monumental *Cours d'histoire de la musique* entrepris, voilà quelque vingt ans, par Jacques Chailley. Le tome I (des origines à 1700) était paru en 1972, le tome II (XVIIIème siècle) en 1878, le tome III (XIXème siècle) en 1983. Ce dernier tome est consacré au XXème siècle et à ses perspectives ; à la différence des trois tomes précédents, il ne sera pas accompagné de volumes annexes d'exemples musicaux ; chaque chapitre est suivi, en revanche, d'une liste d'œuvres types ou "suggestions d'écoute".

L'extrême maniabilité et la quasi-exhaustivité de cette somme en feront tout naturellement l'outil privilégié de tous les étudiants en Université, Conservatoire, Institut de musicologie, aussi bien que de tous ceux qui ont peu ou prou affaire avec l'histoire des arts. Notons que le bouillant auteur des *Propos sans orthodoxie* aura ici (mais c'est la loi du genre...) mis un "bémol" à sa verve polémique.

• Jean et Brigitte MASSIN. **Wolfgang Amadeus Mozart.** Collection : Les indispensables de la musique. Arthème Fayard, éditeur. 1990. 1298 pages, 140 francs.

La source des études mozartiennes n'a jamais été moins près de se tarir. Premier signe avant-coureur de la grande crue du Bicentenaire, voici la nouvelle réédition du plus grand classique français de la littérature mozartienne (la première édition remonte à 1958), version corrigée et augmentée de nombreuses notes et de nouveaux index, à la lumière des constantes avancées de la recherche.

Bonheur du style et exemplarité de la documentation feront le succès renouvelé d'un inépuisable best-seller.

Francis COUSTÉ

Suite de la page 9
Nouveautés dans l'Edition Musicale

FAC-SIMILE

Les éditions **J.M. Fuzeau** continuent leur collection de **Fac-Simile** publiée sous la direction du musicologue averti qu'est **Jean Saint-Arroman**.

C'est toujours un plaisir rare que de feuilleter ces éditions originales, comme un contact plus intime avec l'auteur, au-delà des difficultés de lecture vite surmontées avec un peu d'habitude.

Citons les **Six Sonates pour le Clavecin** de 1766 de **Johann Schobert**, présentées par **Jeanne Roudet**, le **Premier livre** des **Pièces de Clavecin** de **Claude Balbaste**, le **Second livre** de **Pièces de Clavecin** de **François Couperin**, le **Deuxième recueil de pièces pour la flûte** de **Louis Caix d'Hervelois**. On fera un sort à part aux **Pièces d'orgue manuscrites** *(manuscrit de Versailles)*, de **Louis Marchand**.

Outre que cette collection constitue un élément de culture indispensable pour un enseignant, j'ai expérimenté combien la présentation en classe de formation musicale de ces ouvrages permettait un certain nombre d'explications sur la relativité de l'écriture en musique et la variété du sens des signes selon l'époque et le pays présentés. Merci à **J.M. Fuzeau** et **Jean Saint-Arroman** pour cette collection irremplaçable et exemplaire.

Daniel BLACKSTONE

nOtre discOthèque

• ***The sacred bridge;* The Boston Camerata, dir. Joel Cohen. Erato 2292-45513-2, DDD, 65'21.**

Cette "passerelle sacrée", d'après le titre de l'ouvrage d'Eric Werner (*A voice still heard...* University Park and London, 1976) est un choix judicieux d'œuvres de musique juive de l'Europe médiévale, montrant les rapports obligés, ambigus et/ou cruels, entre Juifs et Chrétiens. Comme le titre de référence, Joel Cohen se montre pionnier une fois de plus et je laisse le mélomane découvrir ce disque coup de cœur qui contient, entre autres, un Psaume CXIV datant très probablement de l'époque même de Jésus !

• ***Chants des voûtes cisterciennes;* Ensemble Venance Fortunat, dir. Anne-Marie Deschamps. L'Empreinte digitale ED 13006, DDD, 68'07.**

Ce nouvel enregistrement de l'Ensemble Venance Fortunat a pour thème "Les Anges et la Lumière", sur des musiques des IXe-XIIIe s. J'avoue que cette musique est bien monotone et sévère, mais cela convient bien au monachisme cistercien, et Anne-Marie Deschamps déserte une fois de plus les sentiers battus.

• **Henry PURCELL, *Ode à sainte Cécile;* S. Woolf, P. Esswood, etc., Ambrosian Singers, English Chamber Orchestra, dir. Sir Charles Mackerras. Archiv "Galleria" 427 159-2, ADD, 55'12.**

Sainte Cécile, patronne de la musique, est fêtée le 22 novembre, occasion depuis longtemps de festivals dont le plus ancien connu eut lieu en France à Evreux en 1570.

Purcell écrivit son œuvre pour le festival de 1692 ; c'est superbe et radieux : *Hail! Bright Cecilia!* Je me réjouis de retrouver en CD cette très belle version enregistrée en 1969 avec d'excellents chanteurs dirigés par un chef qui interprète avec le même bonheur, ce qui est rare, la musique dite ancienne et la musique contemporaine. Rappelons pour la petite histoire que Purcell mourut le 21 novembre 1695, à la veille de la Sainte Cécile !

• **Jean-Sébastien BACH, *Cantates BWV 4, 56 et 82;* Dietrich Fischer-Dieskau, Chœur et Orchestre Bach de Munich, dir. Karl Richter. Archiv "Galleria" 427 128-2, ADD, 68'42.**

Reprenant... une reprise en CD gâchée par du souffle, l'éditeur nous permet de disposer convenablement de trois cantates (1708, 1726, 1727) avec le célèbre baryton, devenu basse, et un chef rompu à l'excellence dans ce genre d'œuvres. D'aucuns peuvent préférer des versions "baroques", pour ma part, je souscris à la vision d'un artiste malheureusement disparu. On appréciera particulièrement la BWV 4 dont les duos sont ici chantés par le chœur, ce qui est admissible (la partition que nous possédons est celle de la reprise de Pâques 1725, avec cuivres).

• **Joseph HAYDN, *Symphonies n° 9 à 12;* Cantilena, dir. Andrian Shepherd. Chandos, DDD, 54'25.**

Evidemment, il y avait les 48 disques noirs de la Philharmonia Hungarica avec Antal Dorati (Decca), une intégrale lumineuse dont le report en CD se fait attendre (il aurait été disponible au Japon ?). En CD numérique, à côté de quelques réussites isolées comme les 3 CD de Jeffray Tate (EMI, 2 CD seulement sont maintenant disponibles) on trouve une très belle série de 5 CD par l'Orpheus Chamber Orchestra (DG) dont le style est remarquable (à suivre ?).

Ici nous voilà partis dans une entreprise courageuse puisqu'il s'agit d'enregistrer l'intégrale de l'œuvre symphonique de Haydn en DDD : de quoi rêver ! Après les symphonies n° 22, 24, 30 (vol. 1), 43, 44, 49 (vol. 2), 6, 7, 8 (vol. 3), 1 à 5 (vol. 4), ce cinquième disque comporte les n°s 9 à 12, œuvres écrites autour de 1760.

A la tête de la formation Cantilena, Adrian Shepherd, sans atteindre peut-être ce qui m'enthousiasme dans les versions citées plus haut, nous donne néanmoins une très belle version de ces œuvres, mais il est difficile, même pour un Dorati, d'être enthousiasmant dans ces premières symphonies. L'entreprise est donc heureusement entamée et on en attend la suite avec confiance.

• **W.A. MOZART, *Trio K 498;* Robert SCHUMANN, *Märchenerzählungen;* Max BRUCH, *Huit morceaux;* Nobuku Imai, alto, Janet Hilton, clarinette, Roger Vignoles, piano. Chandos CHAN 8776, DDD, 69'55.**

Ayant un faible pour la virtuosité de Nobuko Imai, je me réjouis de le retrouver en petite formation, dans un disque qui le met bien en valeur. Mélange des genres difficile à classer cependant. Pourquoi ne pas rester chez le même compositeur avec d'autres œuvres de chambre ?

• **W.A. MOZART, *Œuvres pour violon et orchestre,* vol. 6 et 8 ; Jean-Jacques Kantorow, violon, Orchestre d'Auvergne, dir. Leopold Hager. Denon CO-73676, DDD, 69'01 et CO-76530, DDD, 65'43.**

L'intégrale entreprise par l'excellent violoniste Jean-Jacques Kantorow et le non moins excellent chef mozartien Leopold Hager – on ne dira jamais assez qu'il est un des premiers à fonder ses enregistrements sur la "Neue Mozart Ausgabe", référence encore trop négligée par des chefs réputés – s'enrichit de la *Cassation* K 63 avec la *Sérénade* K 203 (189b) pour le vol. 6 et des *Sérénades* K 185 (167a) et 204 (213a) pour le vol. 8. L'interprétation est digne de celle de Boskovsky dont on annonce la reprise, c'est dire à quel niveau elle se situe.

• **Franz SCHUBERT, *Lieder* vol. 7; Elly Ameling, soprano, Graham Johnson, piano. Hyperion CDJ 33007, DDD, 70'56.**

Vingt-quatre lieder, dont les deux versions de *Sehnsucht* d'après le célèbre poème de Goethe *(Nur wer die Sehnsucht kennt)*, de quoi savourer un florilège interprété à la perfection. Ce nouveau volume de l'intégrale Hyperion est une petite merveille à remercier le ciel et particulièrement sainte Cécile. Cette intégrale devient vraiment une référence.

• **Johannes BRAHMS, *Trios avec piano;* Trio Pro Arte. Bis 2 CD séparés , AAD, CD 98, 57'46 et CD 99, 61'21.**

Les Danois qui forment le Trio Pro Arte jouent fort bien sur de fort beaux et bons instruments : Elisabeth Westenholz sur un grand piano Bösendorfer 275, Milan Vitek sur un violon de 1770 du Napolitain Gagliano et Pierre-René Honnens sur un violoncelle de 1609 environ dû à Bertoletti. Ils interprètent les quatre trios avec piano de Brahms, y compris donc le *Trio en la majeur*, encore controversé et rarement enregistré, je crois qu'il s'agit ici de la première version en CD. Ces deux disques sont très bien gravés et le style des interprètes est tout à fait comme il faut : un report qui se justifiait grandement.

• Johannes BRAHMS, *Quatuors à cordes op. 51 n° 1 et 2;* Quatuor Takacs. Decca 425 526-2, DDD, 66'13.

Le miracle de la musique, aidée il est vrai par la technique, c'est que l'on découvre sans cesse la lune. Le fervent brahmsien n'a que l'embarras du choix pour savourer ces deux œuvres majeures tant les versions abondent. Pourtant, ce nouvel enregistrement les lui fera redécouvrir avec enthousiasme car tout est réussi dans ce disque superbe. Un disque de premier rayon.

• Modeste MOUSSORGSKI, *La Khovantchina;* Solistes, Chœur et Orchestre du Théâtre Bolchoï de Moscou, dir. Boris Khaïkins. Le Chant du Monde coffret de 3 CD, LDC 278 1024/26, ACC (?), 159'.

Inachevé et non orchestré, cet opéra fut créé *post mortem*. Moussorgski avait l'intention de composer une trilogie historique : *Boris Godounov* puis *La Khovantchina* et *La Révolte de Pougatchev*, œuvre restée à l'état de projet. Du présent opéra, nous n'avons qu'une partition pour voix et piano. On a d'abord demandé à Rimski-Korsakov de terminer et d'orchestrer l'œuvre, mais il faut reconnaître que coupant, modifiant, transposant, il a fait du Rimski et non du Moussorgski ; c'est pourtant la version jouée et celle enregistrée ici. En 1913, pour les Ballets russes, Diaghilev demanda à Stravinski et à Ravel une nouvelle version, mais la contribution de l'auteur du *Sacre du printemps* a été publiée tandis que celle de Ravel est inédite et se trouverait peut-être dans une collection particulière inconnue. Enfin, Chostakovitch refit le même travail, mais là encore, le modèle semble loin. Alors, faute de grives...

Cet enregistrement de 1974 qui nous revient en CD est le second de Khaïkine (1946, mono) et, dans l'état actuel de la partition, domine de loin la discographie, bien pauvre il est vrai, de cet opéra qui attend toujours une orchestration dans le style de l'auteur. Seul peut-être, Ognivtsev déçoit un peu dans le rôle de Dossifeï.

Pour mieux savourer cette œuvre, on se reportera au n° 57/58 de L'Avant-scène opéra (novembre/décembre 1983).

• Gustav MAHLER, *6e Symphonie;* Alexander ZEMLINSKY, *6 Mélodies op. 13;* Jard Van Nes, mezzo-soprano, Royal Concergebouw Orchestra, dir. Riccardo Chailly. Decca coffret de 2 CD 430 165-2, DDD, 104'22.

Le grand intérêt de ce coffret ne réside pas dans une version – bien moyenne à mon sens – de la 6e *Symphonie* de Mahler, mais dans la version orchestrale des *6 Mélodies op. 13* de Zemlinsky sur des poèmes de Maeterlinck. Là, Chailly est à son aise avec un compositeur qu'il connaît bien et dont il a déjà réalisé de bons enregistrements : *La Néréide*, le *Psaume XIII* (Decca 417 450-2), la *Symphonie en si bémol majeur* et le *Psaume XXIII* (Decca 421 644-2). Une mention particulière pour l'interprétation et la très jolie voix de Jard Van Nes ; cette chanteuse nous a fait la belle surprise de tenir la partie d'alto dans les *Cantates* BWV 35 et 170 de Bach (Ottavo 108506) : il faut l'encourager dans cette voie.

• Richard STRAUSS, *Macbeth, Chaînes de valses, Notturno;* Linda Finnie, mezzo-soprano, Edwin Paling, violon solo, Scottish National Orchestra, dir. Neeme Järvi. Chandos CHAN 8834, DDD, 59'.

Voici le neuvième CD d'œuvres de Strauss enregistré par Järvi qui a entamé pour ce compositeur une série éblouissante car il complète toujours les œuvres pour orchestre par des Lieder pour voix et orchestre avec la collaboration, pour les huit premiers CD, de l'excellente soprano Felicity Lott. Et l'on sait combien Strauss cultivait la composition pour voix, surtout féminine. Ici, pour le *Notturno* op. 44 n° 1, parce que la tessiture est plus basse et le climat très sombre, Järvi a fait appel à Linda Finnie, à la voix chaude et prenante. Je ne connaissais pas d'enregistrement de cette œuvre avec violon obligé, sur un long poème de Richard Dehmel ; c'est très intéressant.

Commencé en 1887, *Macbeth* op. 23 est le premier poème symphonique de Strauss ; l'œuvre fut remaniée deux fois ; on remarquera la trompette basse. Quant aux *Chaînes de valses* extraites du *Chevalier à la rose* op. 59, elles sont dues à Strauss lui-même qui arrangea ces valses très populaires. Un très beau disque, en attendant l'op. 44 n° 2...

• Gabriel PIERNÉ, *Quintette* op. 41, *Sonate* op. 36; Jean Hubeau, piano, Olivier Charlier, violon, Quatuor Viotti. Erato/Radio France "Musifrance" 2292-45525-2, AAD et DDD, 56'51.

Ami d'enfance et condisciple de Debussy au Conservatoire, Gabriel Pierné, surnommé "Le Gosse" à la Villa Médicis, est un compositeur au style classique, dans le meilleur sens du terme. Ces deux œuvres de Chambre sont ici interprétées avec goût. Il y a encore beaucoup d'inédits à découvrir dans l'œuvre de Pierné : du pain sur la planche pour la collection "Musifrance" !

• Serge PROKOFIEV, *La Fleur de pierre,* suite, *Lieutenant Kijé,* etc. ; Scottish National Orchestra, dir. Neeme Järvi. Chandos CHAN 8806, DDD, 67'.

Suite de l'exploration de l'œuvre pour orchestre de Prokofiev, on nous propose ici une œuvre rarement enregistrée, *Automne* op. 8, courte esquisse symphonique, la transcription pour orchestre à cordes par l'auteur de l'Andante du *Quatuor à cordes* op. 50 et deux œuvres majeures. Tout d'abord, la suite symphonique du *Lieutenant Kijé* op. 60, musique satirique d'après un conte savoureux de Tynjanov, puis la *Suite nuptiale* op. 125 du dernier grand ballet de Prokofiev, *La Fleur de pierre* op. 118. Järvi a encadré la suite d'extraits du ballet. On espère donc un enregistrement du ballet intégral et, par exemple, *perestroïka* oblige, de l'*Hymne à Staline* !

Encore une belle réalisation de Järvi qui doit en être maintenant à son quatorzième CD de Prokofiev, mais il y a encore à faire !

• Serge PROKOFIEV, *Les Fiançailles au couvent;* Solistes, Chœurs et Orchestre du Théâtre Stanislavski, dir. Kemal Abdoullaiev. Le Chant du Monde coffret de 2 CD, LCD 278 1033/34, ADD (?), 147'.

Ayant renoué avec l'opéra en 1939 avec *Siméon Kotko*, Prokofiev continua sur sa lancée et écrivit en 1940 cet opéra-bouffe dont il tira le livret, aidé par sa seconde femme, Mira Mendelssohn, de *La Duègne* de Sheridan.

L'opération *Barbarossa* empêcha la création en 1941 ; repoussée en 1943, elle eut lieu finalement à Léningrad le 30 novembre 1946. Cette œuvre superbe mêle la drôlerie aux épanchements lyriques.

Cet enregistrement est le seul que je connaisse, et je me réjouis de le retrouver en CD car c'est une belle réussite d'ensemble. Ce sera l'occasion de (re)découvrir l'œuvre lyrique de Prokofiev, trop souvent négligée : seul *L'Amour des trois oranges* figure dans les études toujours passionnantes de la revue L'Avant-scène opéra... on dispose enfin du livret en français qui faisait défaut dans le coffret de disques noirs.

• Arthur HONEGGER, *Les Misérables;* Slovak Radio Symphony Orchestra, dir. Adriano. Marco Polo 8.223181, DDD, 58'55.

Se conformant à son éponyme, la firme Marco Polo a le courage d'explorer des domaines fort peu connus.

S'agissant de la musique de film, il n'y a rien, ou presque. Et pourtant, à une époque où la musique des films de Hollywood se fait remarquer par son sirop et son indigence, l'Europe fait appel à ses plus grands musiciens. En se limitant à la France, on reste rêveur devant tant de partitions de qualité, signées Honegger, Milhaud, Thiriet, Jaubert, Jolivet, Auric, Ibert, Roland-Manuel, Hoérée ou Sauguet. Quelle *terra incognita* à défricher !

Il semble que le chef helvétique Adriano ait convaincu le producteur puisqu'il en est déjà à son troisième CD, un de Jacques Ibert et deux de Honegger. Son premier disque de Honegger (8.223134) contenait la suite des *Misérables*, l'ouverture de *La Roue*, les deux suites de *Mermoz* et la suite d'orchestre de *Napoléon*.

Le présent enregistrement est consacré à l'intégrale de la partition écrite pour *Les Misérables* (1934) grande fresque tournée en trois films par Raymond Bernard, avec Harry Baur, Charles Vanel, Marguerite Moreno, Jean Servais, etc. Adriano a fait un remarquable travail de musicologue pour retrouver ou reconstituer la partition – enregistrée dans le film par Maurice Jaubert – pour nous offrir dix-sept des vingt-trois numéros originaux (trois sont de Jaubert et les trois autres ne sont que quelques mesures, parfois rayées par Honegger). Du générique à la mort de Valjean, voilà de quoi apprécier pleinement et autrement cette musique de film.

Honegger, passionné par le septième art, écrivit pour lui plus de trente partitions ; cf. la liste in Marcel Delannoy, *Honegger*, Pierre Horay, 1953, pp. 248-249 (mon exemplaire est celui qui avait été dédicacé à Boris de Schoelzer : c'est moi qui ai coupé les pages...). Il faut encourager l'éditeur à poursuivre dans cette bonne voie.

• Dimitri CHOSTAKOVITCH, *Le Nez;* Solistes, Chœurs et Orchestre du Théâtre musical de chambre de Moscou, dir. Guennadi Rojdestvenski. Le Chant du Monde coffret de 2 CD, LDC 278 998/99, ADD (?), 103'14.

Retour en CD du premier opéra de Chostakovitch, enregistré en 1975 et offert en France pour les "souscriptions" de 1976 (les "souscriptions" étaient en fait devenues des offres spéciales) en même temps que l'intégrale des *Symphonies* chez le même éditeur. Les discophiles découvraient alors une œuvre satirique, superbe, foisonnante d'idées et de trouvailles, écrite en 1927/28 d'après une courte nouvelle de Gogol, adaptée principalement par le compositeur.

Comme il s'agit à ma connaissance de l'unique version enregistrée – mais elle est réussie – le choix est vite fait car il faut posséder cette œuvre témoin de son temps, étonnamment jeune et toujours d'actualité.

• Marcel Henri FAIVRE, *3e et 4e Symphonies, Musique pour cordes;* Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dir. Yvan Anguelov. Fidsound 875010, DDD, 68'15.

Marcel Henri Faivre est décidément bien gâté car voici son quatrième CD, entièrement DDD. On nous propose la *Musique pour cordes* écrite en 1979 et deux œuvres de 1989 (!), les *3e et 4e symphonies*. C'est presque directement du producteur au consommateur !

• *Music for life.* DG 429 392-2, DDD, 75'02.

Ce disque est un extrait du concert de bienfaisance qui eut lieu au Carnegie Hall de New York le 8 novembre 1987. "Musique pour la vie" car il s'agit de venir en aide à la recherche sur le Sida et aux malades atteints de cette redoutable maladie ; en France, le disque est vendu au profit de l'A.R.C.A.T., Association de recherche, de communication et d'action pour le traitement du sida. Nombreux furent les musiciens qui répondirent à l'appel de la générosité et de la fraternité, des membres des orchestres de New York aux plus grandes vedettes internationales.

Treize œuvres ou extraits d'œuvres illustrent les contributions du regretté Leonard Bernstein (compositeur et interprète), de Leontyne Price, Yo-Yo Ma, James Levine, Luciano Pavarotti, Murray Perahia et Marilyn Horn. Un disque de qualité pour une bonne cause ; alors, soyons généreux !

Philippe ZWANG

•Aubert LEMELAND, *Musique de chambre.* Paris, Skarbo. 1990, CD. (Quintette à vent de Paris, Jean Dupouy, Ramon de Herra, Robert Fontaine et Robert Casier, Ref. SK 3901, 57'43".

Je peux avouer une profonde allergie à la musique contemporaine où je crois déceler beaucoup plus de génies autoproclamés à l'affût de commandes d'Etat que de compositeurs ayant une personnalité propre. C'est la même chose en littérature. Avec les œuvres d'Aubert Lemeland, je dois avouer ma surprise.

Néo-ravelien, certes, mais authentique compositeur contemporain, il ne me semble pas rechercher la facilité, l'outrance pour choquer le bourgeois. On sent un travail sérieux pour marier tonal et atonal en harmonies qui ne heurtent pas plus l'oreille que le "bon" goût. S'il me fallait recommander quelqu'un pour s'initier à la musique contemporaine, celle qui a des chances de résister au-delà du siècle, ce serait l'un des noms qui me viendraient à l'esprit.

Daniel FONDANECHE

OFFRES D'EMPLOIS

☐ L'Orchestre National de **Lyon** recherche plusieurs instrumentistes ainsi qu'un intendant de la musique. Concours du 8 au 13 janvier 1991.

Renseignements et dossier: 82 rue de Bonnel, 69431 Lyon Cedex 03.

☐ L'Orchestre de **Paris** recrute flûte solo et petite flûte. Clôture des inscriptions le 3 janvier.

Renseignements: Salle Pleyel, 252 Faubourg St Honoré, 75008 Paris.

☐ La Ville de **Lens** recrute un directeur d'Ecole de Musique à temps complet. Concours sur épreuves.

Candidatures à Monsieur le Maire, 62300 Lens.

☐ La Ville de **Saint-Quentin** recrute un directeur chargé du développement musical, titulaire soit du certificat d'aptitude, soit de l'agrégation.

Candidatures à Monsieur le Maire, Hôtel de Ville, B.P. 345, 02107 Saint-Quentin Cedex.

☐ La Ville de **Soissons** recrute un professeur de Formation musicale, titulaire du C.A. pour le Conservatoire municipal.

Candidature à Monsieur le Député Maire, Mairie, 02209 Soissons Cedex, ou téléphoner à Monsieur A. Voirpy, 23 53 44 60, pour renseignements.

☐ **Evry Ville Nouvelle** recherche un professeur de Formation musicale, titulaire du C.A., pour l'Ecole Nationale de Musique et de danse.

Ecrire à Monsieur le Directeur de l'E.N.M., Cours Monseigneur Roméro, 91000 Evry.

☐ Le Conservatoire National de Région de **Nancy** recrute un professeur de violon titulaire du C.A.

INFORMATIONS DIVERSES

■ Deuxième Bourse Musicale Hennessy-Mozart

La Société Hennessy a créé en 1990, en collaboration avec **l'Association des Amis de Mozart**, une Bourse Musicale d'un montant de 100 000 francs destinée à récompenser un jeune virtuose désigné dans sa spécialité comme étant le meilleur interprète des œuvres de Mozart. Pour célébrer le bicentenaire de la mort de Mozart en 1991, le comité d'organisation a décidé d'admettre de jeunes pianistes autrichiens à concourir avec les candidats français. Pour cette deuxième année, l'instrument choisi est à nouveau le piano.

La limite d'âge des candidats a été fixée à 33 ans au 31 décembre 1991.

Le dossier d'inscription complet devra parvenir avant le 30 mars 1991. La pré-sélection se fera sur cassettes uniquement.

Le Jury, dont Monsieur Paul Badura-Skoda a bien voulu accepter d'être le Président d'Honneur, sera présidé par Monsieur Philippe Entremont, pianiste, Directeur musical de l'Orchestre de Chambre de Vienne, et composé d'éminentes personnalités du monde de la musique.

Renseignements et dossier à l'adresse : Association des Amis de Mozart, 5, place Boulnois, 75017 Paris.

■ Cinquième Concours International de Jeunes Concertistes

Le jeune Orchestre Symphonique de Douai organise ce cinquième concours consacré au violon. Les éliminatoires auront lieu le 28 février, les inscriptions seront closes le 15 février 1991.

Renseignements : 87, rue de la Fonderie, 59500 Douai.

■ "Temps Forts Musique"

Catherine Collard animera un cours d'interprétation public à Arles les 12 et 13 janvier.

Renseignements : Domaine de l'Argelier, 13310 Saint-Rémy-de-Provence.

■ Thélème Contemporain

L'association propose à ses adhérents :

– Une rencontre annuelle, pour pratiquer la musique, rencontrer des compositeurs, des interprètes, des spécialistes.

– des cassettes audio pour découvrir des œuvres inédites, des pratiques et des techniques musicales nouvelles,

– des livres et polycopiés pour profiter des recherches et des travaux pédagogiques récents.

Rencontre 91 : Autour de la création de l'opéra "Tom et la licorne" de D. Dufour, interprété par les élèves du collège A. Borne et du Centre Musical, du 5 au 7 avril 1991 à Montélimar.

"Thélème Contemporain" est dirigé par Hélène Planel, 5 chemin des Deux Saisons, 26200 Montélimar.

■ Festival International des Chœurs d'Enfants

Du 1er au 14 février, vingt-cinq chœurs d'enfants de 8 à 18 ans se produiront à Nantes. Au-delà des concerts, un concours se déroulera du 7 au 10 févrir, avec éliminatoires, demi-finale, finale. Conditions : deux catégories de voix – chorales à voix mixtes et à voix égales. Epreuves composées d'œuvres imposées et libres, classiques et contemporaines.

Renseignements : 1 rue du Calvaire, 44000 Nantes. Tél. 40 35 14 10.

■ Savigny-le-Temple

Ville nouvelle en Seine et Marne, possède un Conservatoire tout neuf baptisé Gabriel Fauré. Son directeur organise une Journée portes ouvertes le 12 janvier. Exposition et concert consacré au Maître.

Renseignements : 221, avenue de l'Europe. Tél. 60 63 41 28.

■ Centres Musicaux Ruraux

La Fédération des C.M.R. vient d'ouvrir le Centre "Clairfontaine" situé à Autrans à 30 kms de Grenoble, pour classes musicales de neige, classes musique et découverte, classe de ski intensif ou tout simplement : loisirs, séjour musique et montagne.

Ecrire à : Clairfontaine. Centre d'expressions musicales et des Loisirs de Montagne. 38800 Autrans.

■ Rimes et Accords

"Connaissance de la musique d'inspiration protestante". Le 11 janvier, par Daniel Schertzer, directeur des éditions "Musica Sacra".

Causerie suivie d'un dîner : comment devient-on éditeur lorsque l'on compose et dirige un chœur. La recherche des partitions inédites des compositeurs d'inspiration protestante du XVIe siècle aux contemporains. Comment reproduire une partition ?

Renseignements : 205, boulevard Vincent-Auriol. 75013 Paris. Tél. 45 86 15 30.

• Portraits de Mozart

A l'occasion du deuxième centenaire de la mort de Mozart (1791), la Délégation aux Célébrations Nationales propose une exposition destinée à tous les publics. Vingt-cinq posters de 80 x 120 cm comportant texte et illustrations en quadrichromie que l'on peut acquérir moyennant une participation de 1 500 F + port. Il est possible de plastifier ou coller sur des panneaux de contre-plaqué.

Renseignements : Délégation aux Célébrations Nationales. Direction des Archives de France. 60, rue des Francs-Bourgeois, 75003 Paris. Tél. 40 27 62 01.

■ Association "En Avant la Musique"

La SPEDIDAM (Société Civile de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes de la Musique et de la Danse), et le SNAM (Syndicat National des Artistes Musiciens de France), se mobilisent et lancent un appel au public contre le play-back.

– La France met la musique à l'honneur : Fête de la Musique le 21 juin, Printemps de Bourges, Francofolies, Victoires de la Musique, sont autant de manifestations qui permettent aux groupes et aux chanteurs de sortir de l'anonymat ou à d'autres, plus connus, d'asseoir leur popularité.

Hélas, il existe un gouffre gigantesque entre la volonté de promouvoir la création musicale et la réalité quotidienne : 90 % des émissions télévisées de variétés sont en play-back et le phénomène s'aggrave encore puis l'épidémie gagne les concerts.

Parce que le play-back est une tromperie inadmissible,
Parce que 74 % des Français sont contre,
La Spedidam et le Snam réunis au sein de l'association "En avant la musique" poursuivent la croisade engagée pour la musique vivante et offrent à tous l'occasion unique de s'élever contre le play-back.

On peut signer sur Minitel 3614 code OPEN*PB.

■ MUSISTRA : Strasbourg-Musique

Le magasin de musique à Strasbourg s'agrandit et change d'adresse.

Ouverture du nouveau magasin le 1er janvier 1991, 20 rue des Serruriers.







l'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris

Tél. : 45.42.34.07
C.C.P. N° 990469 C PARIS

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ______ Prénoms ______
Profession ______ Adresse complète ______
______ Code postal ______ Ville ______
Pays ______

Je soussigné,
souscris un abonnement

			DOM-TOM Étranger**
SIMPLE	☐ 10 numéros Éducation Musicale	290 F	350 F
COUPLÉ	☐ avec 5 iconographies	320 F	385 F
Suppl. baccalauréat	☐ année 1991 (l'exemplaire)	75 F*	90 F
Cassette baccalauréat	☐ année 1991	85 F	95 F
Disque baccalauréat	☐ année 1991	88 F	100 F
Laser Disc bacccalauréat	☐ année 1991	145 F	160 F
Abonnement de soutien	☐ comprenant l'iconographie, (le fascicule du baccalauréat)	500 F	600 F

Je verse la somme de ______ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de E.C.N. - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de E.C.N. (1)

☐ Par mandat en francs français
Date ______ Signature

* Dont 12 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse.
** PAR AVION : ajouter 120 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

Play-back, de qui se moque-t-on !



La plupart des émissions de variétés sont en play-back.
Et maintenant, c'est le tour des concerts !
Le public est dupé et les artistes lésés.
Il est temps d'agir.
Il faut défendre la performance des artistes et la vérité du direct.
Soutenez la campagne lancée par les artistes-interprètes pour que vivent la musique et la création.
Vous aussi signez et faites signer la pétition contre l'invasion du play-back.

Vous pouvez aussi signer la pétition sur minitel.



3614 CODE OPEN * PB

Ass. En Avant La Musique (SPEDIDAM/SNAM) - 8 rue Brémontier - 75017 Paris

EXPRIM